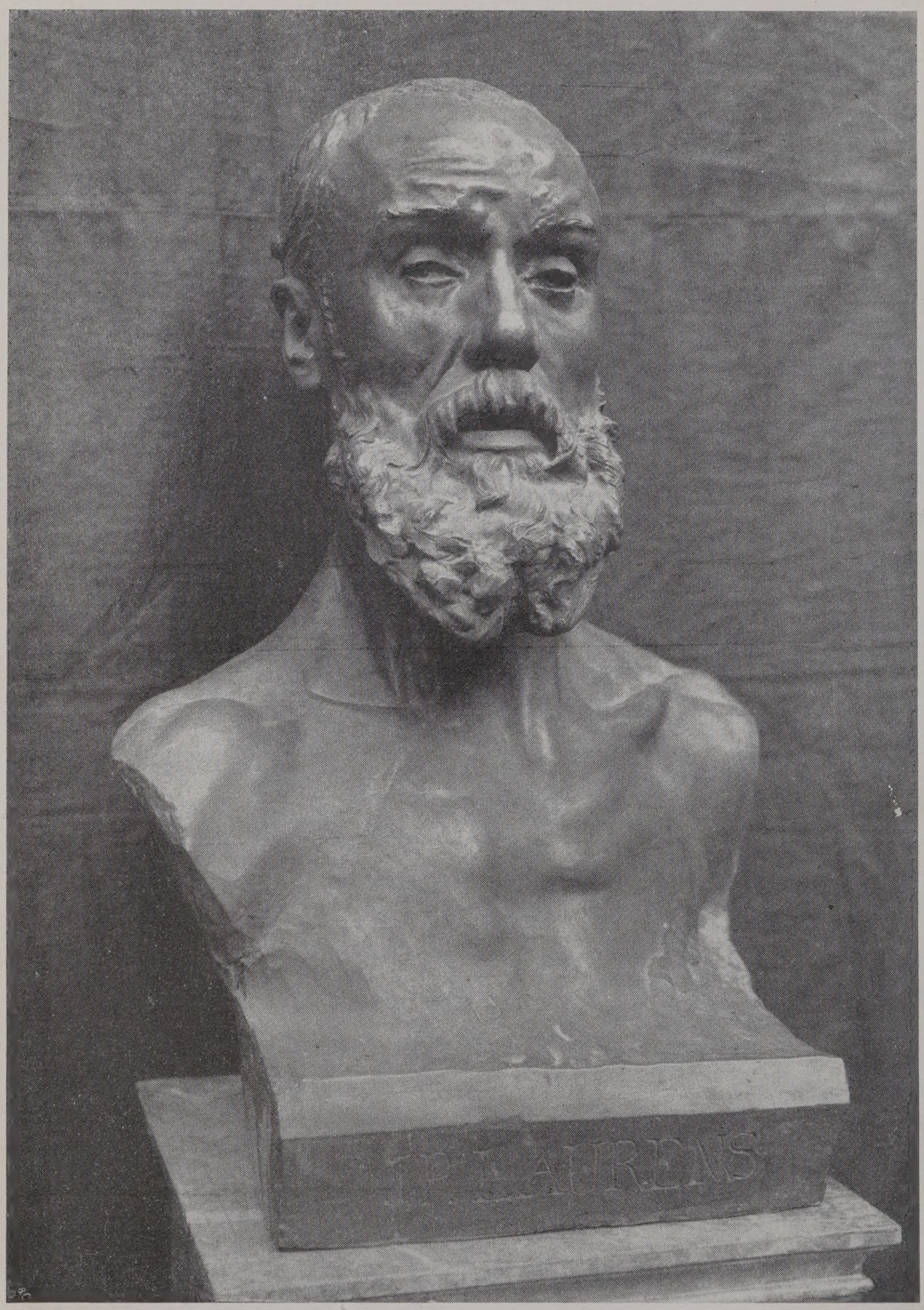
Richard Hamann,

Der Impressionismus in Leben und Kunst

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



AUGUSTE RODIN, J. P. Laurens.

709/035
H771i

Der Impressionismus in Leben und Kunst

von

Richard Hamann

> Und wer weiss, ob wir nicht aus der Gefühlsproblematik Rousseaus, Goethes und der Romantik, der alten wie der neuesten, zu einer männlicheren, härteren und verstandeshelleren Art, über Arbeit, Pflicht, Liebe, Ehe, Religion und Staat zu denken, bald fortschreiten werden, fortschreiten müssen.
>
> Wilhelm Dilthey (Lessing).

Mit 16 Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen.

Köln.

Im Verlag der
M. Dumont-Schaubergschen Buchhandlung
1907

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Der stillen Teilhaberin
Emily Hamann — Mac Lean

VORWORT.

Viele werden an dieses Buch herangehen, wie der Verfasser selber an die darin verarbeiteten Tatsachen herangekommen ist, mit dem Gefühl, daß es jedem, der nicht seinen bescheidenen Platz zur Weide und Ausruhe gefunden hat und mit seiner Spezialität des Arbeits- und Forschungsgebietes vollkommen sich genügt, Pflicht wird, sich mit diesen Dingen auseinanderzusetzen. Lebensfragen persönlicher Art, des Volkes, der Kultur sprechen dringend aus jeder Tatsache, um die es sich hier handelt. Der Impressionismus in Leben und Kunst ist sozusagen ein höchst aktuelles Thema. Die Aktualität, den Ton persönlicher Auseinandersetzung werden die Leser aus den Aufsätzen in den „Rheinlanden" herauslesen, in denen zuerst die Grundgedanken dieses Buches in flüchtiger Form geäußert wurden. Die Absicht dieses Buches ist aber, alles Aktuelle des Gegenstandes zurückzudrängen, das Thema in die Sphäre des Allgemeingültigen zu erheben durch eine wissenschaftlich philosophische Behandlung. Den Lebensgehalt, die psychologische Bedeutung aller Tatsachen verstehen wir am besten aus der Gegenwart. Von diesen psychologisch verständlichen Tatsachen versuchen wir soweit zurückzutreten, daß sie wie ein Stückchen Vergangenheit sich uns objektiv als Gegenstand reiner Betrachtung bieten, ihren Zusammenhang, ihren Sinn als Ganzes offenbaren. Nicht Billigung und Mißbilligung,

sondern Klärung, Aufklärung, ja vor dem Ausdruck Rationalismus scheuen wir nicht zurück. Philosophisch-logisch den Zusammenhang, die gegenseitige Bedingtheit der verschiedenen Kulturäußerungen unserer Tage zu verstehen, war unser hauptsächliches Bemühen, unser Ziel, die Zeit als eine Einheit aufzufassen, die einen Begriff für sie anzuwenden rechtfertigt. Die Gesichtspunkte, die uns bei der Vereinheitlichung der geschichtsphilosophischen Betrachtung leiteten, sind in einem ersten Kapitel auseinandergesetzt, das der flüchtige Leser unserer Zeit wahrscheinlich überschlagen wird. Das zweite Kapitel über bildende Kunst führt ihn in medias res. Die philosophischen Gesichtspunkte der Begründung des Zusammenhangs nehmen wir für uns in Anspruch, in der historischen Auffassung einer Zeit als einheitlicher Kulturströmung blicken wir gern zurück auf Werke Jacob Burckhardts, besonders die „Kultur der Renaissance", auf Wölfflins „Klassische Kunst" und „Renaissance und Barock", auf Hettners „Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts", Georg Brandes' „Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts" und auf Lamprechts „Deutsche Geschichte". Auf nur mündlich geäußerte Gedanken über literarische Kritik von Max Herrmann würden wir ebenfalls gern verweisen.

Mit Lamprechts Ergänzungsband zur Deutschen Geschichte verbindet dies Werk der gleiche Stoff. Die Lektüre des Lamprechtschen Buches, zu der der Verfasser kam, nachdem die hier vorgetragenen Gedanken mündlich und schriftlich bereits geäußert waren, hat uns nicht veranlassen können, von der Veröffentlichung als überflüssig abzustehen. Das Lamprechtsche Buch ist für unsere Absicht noch zu historisch, es fehlt uns die philosophische Durchdringung des Stoffes und die scharfe, begriffliche Klarheit. Der Stoff bringt es mit sich, daß sich die Gedanken oft berühren, und es stände schlimm für die Objektivität der Geschichte, wenn dem nicht so wäre. Wo es sich dabei um originelle wertvolle Gedanken handelt, gestehen wir gern dem älteren Forscher, dem Lehrer unserer Generation die Priorität zu.

Zur Klarheit über den Stil des Impressionismus zu kommen, würde kaum gelungen sein, wenn allein die Stimmen aus dem impressionistischen Lager zu Gehör gekommen wären. Man muß beide Parteien hören. Daß uns wie in jedem Falle, so auch in diesem, die Tatsachen nicht aus der Theorie gekommen sind, sondern erst zur Theorie geworden, mag die Widmung andeuten.

Berlin, November 1907.

I. Einleitung: Das Wesen des Stiles.

Das Bewußtsein, daß in den verschiedensten Aeußerungen des modernen Lebens sich eine Uebereinstimmung zeigt, die dem Wort „modern“ einen inhaltlich bestimmten Sinn über die bloß zeitliche Bedeutung des heutigen und jüngst Geschaffenen hinaus gibt, beginnt immer mehr bei denen durchzudringen, die mit aufmerksamem, entgegenkommendem oder ablehnendem Interesse die jüngste Vergangenheit in Literatur und Kunst, in Wissenschaft und Leben verfolgt haben. Auch die Theorie hat diesem Bewußtsein bereits Ausdruck gegeben, und in Lamprechts Ergänzungsband zur Deutschen Geschichte ist mit dem Wort „Reizsamkeit“ eine Formel für diese Gemeinsamkeit aufgestellt. Das Wort Reizsamkeit ist eine Uebersetzung des geläufigeren Wortes „Impressionismus“. Diesem Wort versuchen wir einen deutlich umschriebenen Inhalt zu geben, indem wir die verschiedenen Aeußerungen des Kulturlebens unserer Tage in ihrer Wesenheit als Erlebnis des Menschen, in ihrer psychologischen Struktur zu verstehen suchen. Was dieser Impressionismus Besonderes und Unterscheidendes aufweist gegenüber einer Ausdrucksform etwa, die wir gewohnt sind, die klassische zu nennen, und auf die die Gegner des neuen Stiles im Kampf sich berufen, das ist die Hauptsache.

Eine solche Gegnerschaft sieht zunächst mit Erbitterung immer nur das, was ein neuer Stil umstößt und von dem alten, liebgewonnenen negiert. Daß dieses Aufgeben gewisser,

dem alten Stil notwendig anhängender Kunst- und Ausdrucksmittel für den neuen Stil notwendig ist, des positiv Neuen, des lebendig Wirksamen wegen, das er bringt, wird allzuleicht übersehen, selbst wenn dies lebendig Wirkungsvolle etwas ist, was allgemeinmenschlich jedem irgendwie zugänglich ist.

Die Angriffe gegen die moderne Malerei richten sich vor allem gegen die Undeutlichkeit des Gegenstandes auf neueren Bildern. Läßt sich aber zeigen, daß dieses Aufgeben der Formen und Gegenstände eine Notwendigkeit des Kunstwerkes ist, das durch Farben einen Genuß erregen möchte, so würde sich auch die Wut dessen legen, der an ein Bild herantrat mit dem Wunsche, etwas zu sehen, und sich vor einem scheinbaren Nichts stehen fand, ohne zu bemerken, daß eine eigene Schönheit von dieser Leinwand ihm entgegenleuchtete.

Wir meinen nicht, daß es möglich sei, jemanden vom Wert oder Unwert einer Sache zu überzeugen, wohl aber, ihn sehen zu lehren, im weitesten Sinne des Wortes, sein Augenmerk auf das oder jenes zu richten, was er ohne den Hinweis übersehen hätte. Also ein volles Verständnis für diese Erscheinung zu eröffnen, zu zeigen, wie sich Tugenden und Untugenden bedingen, wie eine Notwendigkeit die verschiedenen Seiten des Impressionismus zusammenhält und ihn in jedem einzelnen Werk zu einem einheitlichen stilgemäßen Eindruck werden läßt, das ist eine der Aufgaben, die wir uns stellen.

Der Name Impressionismus ist vorwiegend für Erzeugnisse der bildenden Kunst in Gebrauch. Hier werden wir auch am leichtesten das Wesen des Impressionismus erkennen. Das Interessante aber ist, wie sich in der Musik, in der Dichtung, in Philosophie, Ethik, Leben dieselbe Erscheinung zeigt, wenn wir nur die seelische Form des Erlebnisses durchschaut haben. Eine Gemeinsamkeit, die schon etwas bedeutete, wenn wir sie nicht in den Werken einer Zeit, sondern durch die Jahrhunderte verstreut fänden. Wir könnten dann mit dem Worte Impressionismus jene vereinfachte Art der Charakteristik geben, die die Allgemeinbegriffe zu einem schnellen, wenn auch nicht erschöpfenden Mitteilungsmittel macht. Dies oder jenes ist ein impressionistisches Kunstwerk, wäre eine Charakteristik,

die mit einem Wort eine Fülle von Bedeutung uns übergibt, falls wir gelernt haben, einen bestimmten, eindeutigen Sinn mit dem Wort zu verbinden.

Zugleich aber gewinnen impressionistische Erzeugnisse der Malerei, Musik, Literatur, des Denkens und Handelns, eine Verwandtschaft, die nicht ohne Einfluß auf unsere Betrachtungsweise und Beurteilung, auf unser theoretisches oder praktisches Verhalten bleiben kann. Dies wird an einem Beispiel klarer. Wie anders orientiert sind wir gegenüber einer Fledermaus, wenn wir sie unter dem Allgemeinbegriff Säugetier oder Maus bringen, als wenn wir sie Vogel nennen. Es findet eine völlige Verschiebung des Interesses statt, eine ganz andere Art von Bekanntschaft erschließt sich mit der Erkenntnis dieser Gemeinsamkeit, die durch den Gattungsbegriff bezeichnet wird. So wird von vielen Kulturprodukten die Fremdheit und Absonderlichkeit fallen, wenn der Betrachter sieht, daß das, was er an der Malerei schätzte, nichts anderes ist, als was ihn in der Musik zurückstieß. Da die Sucht nach dem Absonderlichen und Gesuchten auch zum Wesen des Impressionismus gehört, so ist eine solche Interpretation bei diesen Werken oft doppelt nötig. Wert oder Unwert, Haß oder Liebe müssen irgendwie durch eine solche Erkenntnis sich moderieren, sofern man diese Gemeinsamkeit zugibt und in ihr das Wesentliche findet, was einen an einer Kulturerscheinung gerade entzückte oder abstieß. So muß es die Wagnerianer, die den Impressionismus der Malerei bekämpfen, doch stutzig machen, wenn sie sehen, daß die treibende Kraft in dieser Musik dasselbe ist, wie in der von ihnen bekämpften Malerei, und daß etwa Nietzsche die Musik Wagners als undeutsch, französisch von denselben Eindrücken her bekämpfte, die sie als das Französische, Unnationale in der Malerei abtun. Mancher Hochmoderne in der Malerei, aber mit veraltetem musikalischem Geschmack, wird seine Stellung zur Programmmusik modifizieren, wenn er dort wiederfindet, was ihn an der Malerei besonders anzog.

Damit ist wieder nichts über den Geschmack, den der Einzelne am Impressionismus findet, entschieden, nur darüber, wie Entgegenkommen oder Ablehnen sich in seinem Umfange

verändern muß, wenn wir den Grund dieses Geschmackes, den Umfang des Begriffes Impressionismus über die verschiedensten Gebiete ausdehnen. Noch weniger ist über die Qualität der einzelnen Werke damit etwas gesagt; es gibt gute und schlechte impressionistische Werke, und es mag wohl jemand, der den Impressionismus als seinem Geschmack zuwider abweisen muß, doch vor einem großen impressionistischen Werk mehr Achtung haben als vor einem geringen, klassischen Stiles. Im ganzen wird freilich solche Objektivität selten zu finden sein; es ist meistens so, daß der Kampf gegen eine alte Stilrichtung und für eine neue unterschiedlos über die Werke des neuen Stiles eine Glorie breitet, die oft nur die wenigsten verdienen. Dies gilt heute sowohl vom Impressionismus selbst, mehr vielleicht noch von einer Richtung, die unter dem Namen Heimatkunst gegen den Impressionismus opponiert und in Gefahr ist, eine Schule der Talentlosigkeit zu werden.

In solchen Fehden wie der Heimatkunst gegen das Internationale in der Kunst und in Lob oder Tadel, die den einzelnen wegen seiner Zugehörigkeit zu einer Richtung oder Schule treffen, richten sich die Worte immer gegen ein Ganzes, eine Allgemeinheit, deren Existenz damit stillschweigend anerkannt wird. Wie wir die geistigen Aeußerungen einer Person zusammenfassen und auf eine geistige Einheit, eine Seele beziehen, deren Aeußerungen sie sind, so fassen wir den Impressionismus als Aeußerung eines Gesamtwesens, eines Zeitgeistes auf und richten uns gegen diesen so ein in unseren Worten und Taten, als stünde er uns in persona gegenüber.

Das Recht dazu kann zunächst ein ganz äußerliches sein, nämlich wie bei der menschlichen Person die Beziehung der Aeußerungen auf die raumzeitliche Einheit des Körpers. Wollen wir einen Menschen seelisch beeinflussen, so müssen wir uns doch irgendwie gegen seinen Körper richten, dafür sorgen, daß ein Brief in seine Hände gelangt, daß unsere Stimme zu ihm trägt. Ebenso würde der Zeitgeist oder der Geist einer Gemeinschaft, eines Landes, einer Stadt, einer Schule zunächst nichts weiter bedeuten, als daß wir die Aeußerungen der Kultur nur berücksichtigen, wenn sie irgendwie zu be-

stimmter Zeit von diesem Orte ausgegangen sind, und wenn wir, um Einfluß darauf zu gewinnen, uns dorthin wenden und diesen Ort beim Namen nennen müssen. Das gewinnt noch mehr Berechtigung, wenn durch eine Behörde, die die gemeinsamen Interessen regelt, auch diese Beeinflussungen von außen und die Vertretung nach außen einen auf die Gesamtheit bezüglichen Sinn bekommen. So können Kulturen von Völkern in Konkurrenz miteinander treten.

Die Einheit eines Geistes ist uns aber doch mehr als die äußerliche Gebundenheit an denselben Körper. Damit wir von einer Person sprechen, die auch geistig immer eine und dieselbe sei, erwarten wir, daß sich in ihren geistigen Aeußerungen eine Uebereinstimmung zeigt, die bei aller Verschiedenheit der einzelnen Aeußerungen doch ein gleiches Grundmaß entdecken läßt. Wenn wir auch allgemein von menschlichen Handlungen wissen, daß auf diese oder jene Motive diese oder jene Handlung einzutreten pflegt, so müssen wir diese Erfahrung doch bei jedem Menschen modifizieren. Seine Handlungen lehren uns, daß zu den Motiven etwas hinzukommt, das die Handlung in diesem Fall anders ausfallen läßt als bei einer anderen Person. Finden wir dann, daß dieses Etwas, durch andere Umstände in anderer Verkleidung, das nächste Mal in gleichem Maße wiederkehrt, so bilden wir den Begriff von etwas, das mit der einzelnen Handlung nicht erschöpft ist, das nicht untergeht, sondern als etwas Bleibendes von jeder Handlung sich neu und übereinstimmend ankündigt. Wir bilden den Begriff der seelischen Substanz oder des Charakters und vermögen nun nicht mehr die einzelne Handlung mechanisch aus einzelnen Vorstellungen und ihrer Verbindung (Assoziationen oder psychischer Synthese) zu verstehen, sondern müssen dieses Charakteristische zum Verständnis mit heranziehen. Die substanzielle Erklärung durch den Charakter kommt zu der Erklärung aus Relationen der Teilinhalte als eine vereinheitlichende Kraft hinzu.

Zeigen sich nun bei einer Kulturgemeinschaft in den verschiedenen Aeußerungen einer Kulturepoche gleiche Uebereinstimmungen, die diese Aeußerungen von denen einer vorher-

gehenden Epoche unterscheiden, so haben wir auch hier dasselbe Recht, diese Uebereinstimmung als den Charakter dieser Zeit zu bezeichnen und als etwas, das im Schaffen der Einzelnen mitbestimmend einwirkt. So sehr wir eine Handlung schon verstehen mögen, weil sie dieser Mensch unter diesen Umständen vollbracht hat, so sehr tritt doch als eine Bedingung der Charakter der Zeit hinzu, wenn wir finden, daß in allen Aeußerungen dieser Zeit sich ein gemeinsames Element zeigt, das in denen anderer Zeit fehlt. Wir müssen annehmen, daß derselbe Mensch unter gleichen Umständen doch etwas anderes geleistet hätte, hätte er in einer anderen Zeit gelebt. Auch hier ist also ein gleiches Maß in allen Aeußerungen der Kultur für das Verständnis heranzuziehen, das als substanzielle Einheit zu den einzelnen zufälligen Faktoren hinzukommt. Wir werden erwarten, auch in den Aeußerungen dieser Zeit, die wir noch nicht kennen, diesen Charakter wiederzufinden, und so wird dieser Charakter Erklärung und Wegweiser für das Einzelprodukt. Diese das Einzelschaffen mitbestimmende und erklärende Einheit des Gesamtschaffens nennen wir den Stil der Zeit. Von diesem Stil ist das Einzelne abhängig. Wir verwenden diesen das Verhältnis der objektiven Aeußerungen, der Werke einer Kultur bezeichnenden Ausdruck, um mit dem Ausdruck Volksseele oder Zeitgeist für die Substanz der Kultur eine sentimentale und bildliche Vorstellung zu vermeiden, als sei dieser Geist etwas wie ein Ding, das über den Wassern zu schweben vermöchte, oder als sei die Einwirkung des Zeitgeistes auf die Einzelseelen so handgreiflich zu verstehen, wie ein Bäcker einen Teig knetet. Mehr als daß wir das Einzelne aus dem Gesamten verstehen, daß wir für das Einzelne aus dem Gesamten Direktiven bekommen, nicht anders wie bei dem Charakter eines Menschen, behaupten wir nicht.

Es ist bekannt, wie die historische Forschung durch solche Gesichtspunkte bereits bestimmt wird. Wie wir ein Gedicht, dessen Autorschaft nicht verbürgt ist, Goethe zuschreiben, weil wir den Charakter Goethes sich darin ausdrücken finden, so vermögen wir die Hinterlassenschaften vergangener Kulturepochen nur unter der Voraussetzung zu ordnen, daß in der-

selben Zeit derselbe Stil wirksam ist, daß die romanische Epoche, die gothische und die Renaissance sich nicht nur durch die Zeitabgrenzung voneinander absondern und in sich zusammenschließen, sondern vor allem durch denselben, von der anderen Zeit unterschiedenen Charakter, den Stil. Ebenso vermögen wir in derselben Zeit wieder landschaftliche Charaktere zu trennen, die unter demselben Stil doch besondere Eigenarten aufweisen.

Die einzelnen und verschiedenen Züge, die das Gesicht eines Stiles zeigt, und die wir in den verschiedenen Kulturgebieten einer Zeit wiederfinden, können wohl durch eine gewisse logische Beziehung selbst wieder ihre Zusammengehörigkeit bekunden, etwa so, daß wir wegen eines Mehr auf der einen Seite uns nicht wundern ein Weniger auf der anderen zu finden. Die Zusammengehörigkeit dieser Merkmale zu dem Wesen des Stiles als dem Ganzen, das wir mit einem Worte bezeichnen, wird uns aber erst recht garantiert, wenn dieser Stil öfter in der Geschichte der menschlichen Kultur aufgetreten ist und sich immer in gleichen oder ähnlichen Formen geoffenbart hat. Wenn es uns gelänge, das in der Kulturentwicklung nachzuweisen, würde uns immer mehr die Einzelschöpfung, soweit sie den Stilcharakter zeigt, nicht Ursache oder auch nur Erkenntnismittel des Stiles, sondern dieser die Notwendigkeit für das Entstehen oder so und so Werden der Einzelschöpfung sein, und wir würden dann, wenn wir nur einzelne Züge noch nachweisen können, die anderen als vorhanden erschließen; würden, wenn wir diese Zeit impressionistisch nennen, eine Andeutung geben, wie sich das vielleicht nicht bekannte gesellige Leben vollzogen hat oder die Rechtsanschauungen gewesen sein müssen. Oder wenigstens der Forschung wird eine Richtung gegeben, nach den fehlenden Gliedern dieses Gesamtorganismus Stil zu suchen und Werke, die noch nicht zeitlich genau eingereiht werden konnten, zur Füllung dieser Lücken zu verwenden. Das Wesen des Stiles wird dadurch zu einem Substanzgesetz der Kultur.

Gewiß werden sich die impressionistischen Stile der Vergangenheit von denen der Gegenwart unterscheiden, vielleicht

so, daß in ihnen sich ein Fortschreiten, sei es in Bezug auf einen Wert oder nur in Bezug auf Konsequenz in den Aeußerungen des Stiles kundgibt. Aber diese Zusammengehörigkeit der Merkmale, wie sie in der Wiederholung sich offenbart, gibt jeder Stilepoche wieder eine Art von Bekanntheit und Notwendigkeit, die von der Erkenntnis dieser Sonderart unabhängig ist. Daß das unmittelbare Erleben und Genießen der Einzelschöpfung damit in keiner Weise gegeben oder gefördert ist, braucht wohl nicht betont zu werden. Die Erkenntnis, daß ein Werk ein Merkmal trägt, das zu dem Wesen eines Stiles gehört, also die Unterordnung unter einen allgemeinen Begriff, vermögen zur Not auch Leute zu gewinnen, die für das unreflektierte Insichaufnehmen der Einzelschöpfung in ihrer Eigenart wenig Sinn haben, obwohl die Erkenntnis des Stiles ja auf der Erkenntnis des künstlerischen Erlebnisses beruht und dies bis zu gewissem Grade voraussetzt. Keineswegs aber ist mit dem Insichaufnehmen des Werkes die Erkenntnis der begrifflichen Zugehörigkeit verknüpft.

Noch immer aber könnte jemand versuchen, diesem Begriff eines Stiles als des Wesens des Gesamtschaffens einer Zeit, das den Charakter der Einzelschöpfung, des Einzellebens bestimmt, entgegenzutreten und die Zusammengehörigkeit als bloßes Zusammensein zu erklären, indem er den Einzelnen und seine Bedeutung als Ursache der Ausbreitung einer Stilart erklärt. Er könnte im Gegensatz zu unserer organischen Betrachtung, die das Einzelne aus seiner Zugehörigkeit zu einem Ganzen erklärt, das als Ganzes auftreten mußte und bekannt ist, eine atomistische Betrachtung einführen und das Ganze als Summe der Teile und Fortwirkung von einem Teile zum anderen begreifen. Der Stil wäre eine Epidemie, einer steckt sich am anderen an, und wenn wir den Herd der Ansteckung gefunden haben, haben wir den Stil erklärt. Eine gewisse Art von Literaturbetrachtung ist auf diesem Wege, indem sie die Filiation der Motive verfolgt und nachweist, daß der Stoff oder die Idee dieses Werkes von einem anderen stammt, von diesem wieder übernommen ist, bis sie etwa zur Urzeugung, zum Erfinder des Motivs vordringt. So grassiert eine Stilmode,

weil eine kraftvolle Persönlichkeit auf ihn verfallen ist, und nun die kleinen Geister nachtreten und nachbeten. Der Stil des Urhebers macht Schule. Er selbst wird womöglich deren Haupt, einer Sezession, wie etwa heute Liebermann, und so verbreitet sich die impressionistische Erregung über das ganze Land und durch die ganze Zeit, reißt Autoren und Publikum mit sich fort, wie eine Wellenbewegung von Massenteilchen zu Massenteilchen weitergegeben als Wellenbewegung ihre Kreise zieht. Für unsere Tage wäre in erster Linie die gewaltige Wirkung Friedrich Nietzsches auf das Denken, Dichten und Leben heranzuziehen.

Die Erklärung ist nicht unmöglich, aber läßt doch in vielem unbefriedigt. Zunächst pflegt das, was einem Meister abgesehen und einfach von einem zum anderen weitergegeben wird, meist etwas sehr an der Oberfläche und handgreiflich Bestimmtes zu sein, so wie ein Gassenhauer, die Matchiche, sich von Mund zu Ohr fortpflanzt. Dagegen werden wir sehen, wie die Gemeinsamkeit, die den Stil ausmacht, erst durch feinere Analyse bemerkbar wird und kaum in derselben Kunstgattung, der Malerei, geschweige in einer anderen Kulturform, Philosophie, Recht, Sitte etwas darstellt, das man jemandem absehen könnte. Es handelt sich ja um verschiedene Züge dieses Wesens, die wir vereint finden. Sodann ist es verwunderlich, daß neben dem Einfluß dieses einen Menschen die Einflüsse der ungezählten anderen unwirksam bleiben. Man wird sagen, daß die Bedeutung dieses Einen es ist, die siegend über die anderen wirksamen Kräfte triumphierte, wobei man freilich die Bedeutung meist nach der vorausgesetzten Wirksamkeit erst bemißt. Aber wenigstens mit den Werken und anerkannt bedeutsamen Schöpfungen müßten die großen Menschen der Vergangenheit einflußreicher werden als das eben Entstehende. Wir meinen, diese atomisierende Betrachtung der Beeinflussungen erklärt doch immer nur das Einzelne nach Gesetzen, die die Beziehung vom Einzelnen zum Einzelnen betreffen, und in dieser Erklärung des Einzelnen mögen sie das Richtige enthalten. Warum aber in einer Zeit gerade diese Art von Einflüssen sich geltend macht, und das

Gesamtschaffen ein einheitliches Gepräge zeigt, warum Nietzsche eine zeitlang das Denken beherrscht, jetzt aber sein Einfluß anfängt zu ermatten, vermag sie so wenig zu erklären, als die atomistische Auflösung des Menschen in Bewegungsvorgänge zwischen kleinsten Massenteilchen uns den Menschen im ganzen verständlich macht. Jeder Einzelvorgang am Menschen, Nervenprozeß, Blutkreislauf usw. mag dadurch erklärt werden. Warum aber gerade diese Art und Summe sich hier zu einem Ganzen zusammengefunden hat, warum wir dieses Ganze in diese Einzelvorgänge zerlegbar finden, darüber sagt uns doch nur das Ganze und seine Gesetzmäßigkeit etwas aus, vom Einzelnen kämen wir nie dazu.

Völlig wird jedoch einer atomistischen Stilerklärung der Boden erst entzogen, wenn sich zeigen sollte, daß ein Stil wie der Impressionismus immer an einen bestimmten anderen Stil anknüpft oder in einer bestimmten Kulturstufe eines Volkes auftritt. Wenn regelmäßig der Stil der Kultur einer Gesamtheit auf einen anderen Stil als Ganzen betrachtet folgt, dann ist dieser vorangehende Stil die Ursache des folgenden, und die regelmäßige Wiederkehr dieser Folge wird ein Gesetz, das unabhängig von der Einzelerscheinung gewonnen ist und über diese hinausgreift. Damit würde auch jener mechanischen Erklärung der Boden entzogen, die die Wirkung eines Stilschöpfers, der den Stil *erfindet*, darauf zurückführt, daß die Langeweile und Sucht nach Neuem ihm die Gefolgschaft sichert. Auch für diese Stilfolge bietet das Vorbild wieder der Organismus. Mögen wir pflanzenphysiologisch die Einzelvorgänge im Keimen und Wachsen völlig eingesehen haben: daß aus diesem Keim dieser Strauch entsproßt, daß dieser Strauch sich von Jahr zu Jahr gesetzmäßig zum Baum auswächst, daß wir also von Stufe zu Stufe ein gesetzmäßiges Ganze sich entwickeln sehen, welches wir nur nach der Art dieses Ganzen in die Summe dieser oder jener Einzelvorgänge auflösen können, das ist eine Erfahrung, die unabhängig von der Kenntnis der Einzelprozesse gewonnen werden muß. So sind wir über die Entwickelung des äußeren Menschen unterrichtet, und auch geistig mögen wir wohl die Charakterentwickelung durch Kind-

heit, Jugend, Männlichkeit und Alter hindurch in großen Zügen zu durchschauen. In gleicher Weise wie es Wachstumsgesetze des Organismus gibt, würden uns die Stile in ihrer Gesamtheit verständlicher werden, wenn es auch ein Wachstumsgesetz der Kultur oder der Kulturen gäbe. Die Stilfolge würde so zu einem Causalgesetz der Kultur. Daß ein solches Gesetz nicht der einzige Zusammenhang ist, der uns das Werden der Kultur erklärt, daß daneben andere Einflüsse sich geltend machen und die Wirksamkeit der in den Stilfolgen angegebenen Ursachen aufzuheben scheinen, teilt dieses Gesetz mit den strengsten Naturgesetzen.

Unsere Betrachtung geht also in jeder Hinsicht auf das Ganze und Umfassende, einen Kulturorganismus und seinen Charakter, den Stil. Wenn uns dabei das Ideal vorschwebt, mit Hilfe solcher Zusammenfassungen wie der Stile einen Gesamtüberblick über die Kultur der Menschheit und mit den Stilfolgen eine Formel für das Ganze der Menschheitsgeschichte oder Entwickelung zu finden, so glauben wir durch diese Richtung auf das Ganze das Recht zu haben, unsere Betrachtungsweise eine philosophische zu nennen. Wir tun dies im Gegensatz zu einer historischen Betrachtung, die ihr Interesse an dem Vorhandenen in einer außerhalb der wissenschaftlichen Organisation als Neugier bezeichneten Weise oder in einer Art ästhetischen Interesses, der Freude an einem besonderen und fesselnden Schauspiel bekundet, oder in einer Art von Ahnenstolz auf die Vergangenheit zurückblickt. Diese Einheit des Ganzen könnte sich als eine periodische Wiederkehr solcher Stilfolgen darstellen, ohne daß mit diesen Wiederholungen eine Entwickelung und eine nicht mehr begrifflich zu fassende Geschichte der Menschheit auszufallen brauchte.

Also nicht eine Geschichte unserer Zeit. Wir ertragen deshalb gern den Vorwurf der Unvollständigkeit in der Aufzählung der Exemplare. Die einzelnen angeführten Daten und Werke bedeuten uns nur ein Beispiel oder eine Stichprobe und sollen ihre selbständige Bedeutung in unserem Zusammenhang verlieren, indem sie dazu dienen, die Merkmale des impressionistischen Stiles aufweisen zu lassen. Man würde uns

mißverstehen, wollte man meinen, durch die Zugehörigkeit irgend eines Künstlers oder Philosophen zum Impressionismus sei nun die Formel für ihn gefunden. Die Eigenart und Bedeutung eines Menschen beruht vielleicht gerade in dem, worin er nicht der Sohn seiner Zeit ist, z. B. worin er sich gegen diese Zeit wehrt. Nietzsche erkennt zu gleicher Zeit, als er für die impressionistischen Philosophen und Künstler vorbildlich denkt und schreibt, und für einen impressionistischen Lebensstil eine Ethik entwirft, die Gefahr dieser Kultur, dieser Dekadenz, und wirft seine stärkste Hoffnung auf einen Menschheitstypus, der in vielem das Gegenteil eines impressionistischen Daseins darstellt, den ritterlichen Menschen. Wir verstehen wohl die Bedingtheit durch den Zeitstil und den Zeitstil selber, niemals aber, was, als Kunst und Gedanke für sich genommen, diese oder jene Erscheinung bedeutend macht.

Hier bleibt sowohl der philologischen Interpretation ihre Aufgabe ungeschmälert wie der Geschichte. Für die Interpretation des Einzelwerkes, für das Festhalten seiner besonderen Bedeutung kann es wohl Pflicht werden, die von uns hervorgehobene Seite wieder in den Hintergrund zu drängen, weil das, was für die eine Betrachtungsweise das Wesentliche ist, für die andere das Unwesentliche oder Verständnis Erschwerende sein kann. Einer schulmeisterlichen Behandlung von Dichtungen, die nur überall fragt, ist das impressionistisch oder nicht, wollen wir nicht das Wort reden. Wenn aber — und in unserer Zeit ist das unabweislich — bei dieser philosophischen Betrachtung an Kämmerchen und Schubfächer erinnert werden sollte oder an die dürre Weide der Abstraktion, indem man meint, nicht auf den Stil, sondern auf das einzelne Werk und seinen Schöpfer, das Genie käme es an, und wir böten statt Brot dem Hungernden Steine, so betonen wir, daß man zwar von Brot satt werden kann, aber aus Steinen Häuser baut. Nicht den Geschmack einer verwöhnten Zunge, wohl aber eine baumeisterliche Gesinnung setzen wir voraus.

Worin eine philosophische Betrachtung der historischen zu nutzen vermag, wollen wir kurz andeuten. Durch Begriffe wie Stile und Stilfolgen vermag die Geschichte für ihre Dar-

stellung Einteilungen zu gewinnen, die die Kapitel der Darstellung mit den Perioden der Entwickelung, Form und Inhalt in Uebereinstimmung zu bringen vermag. Verlegenheitseinteilungen wie die nach Jahrzehnten oder Jahrhunderten (Trecento, Quattrocento, Cinquecento) weichen einer befriedigenderen Ordnung, die, wenn das Einteilungsprinzip bereits bekannten Kulturgesetzen entspricht, jeder Periode den Stempel des Notwendigen und in allgemeiner Form Bekannten aufdrücken würde. Schließlich ermöglicht sich für den Historiker durch diese Stilbegriffe eine vereinfachte Beschreibung der ganzen Epoche sowohl wie des einzelnen Menschen oder seiner Werke. Knüpft doch das Signalement eines Menschen auch an die allgemeinen Bezeichnungen Mensch oder Mann und Frau an und hebt nur das Auffallende und Unterscheidende heraus. So würde jetzt der Impressionismus der Spätrenaissance philosophisch schon verstanden sein und historisch als Impressionismus in seiner Eigenart geschildert werden. Ebenso würden alte und neue Romantik nur in ihren Besonderheiten charakterisiert werden. Die wichtigste historische Aufgabe aber würde sein, die Zeit des Entstehens, der Blüte und des Endigens eines Stiles aufzuzeigen, sein Anklingen und Abschwellen zu verfolgen, und seine Ausbreitung über bestimmte namhaft zu machende Orte und Individuen festzustellen; also alles Tatsächliche im Werden und Bestehen aufzuzeigen. Für den Impressionismus unserer Tage also bleibt die interessante historische Aufgabe, die ersten impressionistischen Regungen in den 80er Jahren zu verfolgen, den Höhepunkt gegen Ende des Jahrhunderts aufzuzeigen, den Müdigkeitssymptomen nachzuspüren, die sich jetzt allerseits zeigen, u. s. w. Eine Zeitschrift wie die Neue Rundschau, die sich als „Freie Bühne", „Neue Deutsche Rundschau", „Neue Rundschau" mit der Entwickelung des Impressionismus zu dessen Organ entwickelt hat, würde ein ausgezeichnetes Material dafür bieten.

Andererseits muß sich die philosophische Betrachtung auf die historische stützen, will sie das Material für die Induktion der Substanz- und Kausalgesetze der Kultur, für Stile und Stilfolgen in die Hand bekommen. Auch in dieser geistigen

Angelegenheit kommt die Arbeitsteilung zur Geltung, und es ist nicht Sache dessen, der das ganze übersehen und systematisieren will, sich die einzelnen Tatsachen zusammenzusuchen und zusammenzustellen. Eine erschöpfende Aufweisung aller Stile als sich wiederholende Uebereinstimmung in den verschiedensten Kulturäußerungen einer Zeit und der Stilfolgen wird erst möglich sein, wenn Historiker das von uns mehr gewünschte oder geahnte Prinzip der Gesetzlichkeit in der Kulturentwickelung als heuristisches Prinzip ihrer Forschung benützt haben, und die Tatsachen es bestätigen. Wir vermögen in dem Folgenden nur etwas wie eine Anleitung zu geben. Indem wir lediglich Werke und Lebensformen unserer Zeit heranziehen, stellen wir zwar als eine historische Tatsache fest, daß eine Uebereinstimmung in den Aeußerungen der heutigen Kultur vorhanden ist, die impressionistisch genannt zu werden verdient, aber setzen diese Uebereinstimmung als historische Tatsache doch mehr voraus, um das Wesen des impressionistischen Stiles überhaupt daran zu erkennen. Also nur um Bausteine zu einer Systematik der Kultur zu liefern, interessiert uns diese unsere Zeit. Wo und wann der Impressionismus sich wiederholt hat und so ein Substanzgesetz der Natur darstellt, und in welcher zeitlichen Reihe er aufzutreten pflegt, welchem Kausalgesetz der Kultur er sich unterordnet, vermögen wir einstweilen nur anzudeuten.

Jeder weiß, daß, wenn wir von Zeit und Zeitgeist in kulturhistorischer Beziehung reden, nun nicht alles damit gemeint ist, was heute geschrieben, gedacht, getan wird, sonst gäbe es nicht Altes und Neues gleichzeitig, gäbe es keine Richtungen, die sich bekämpfen. Es wäre ein besonderer Gewinn, wenn das, was wir heute mehr instinktiv als bewußt aus der Masse des Gegebenen als das für die Charakteristik der Zeit Wesentliche herausheben, zusammenfällt mit dem, was in einem stilmäßigen Zusammenhang einer Stilfolge sich einordnet, während gleichzeitig eine Fülle des Ungesetzlichen und Zusammenhangslosen nebenhergeht, ohne auf den Gang der Entwickelung Einfluß zu gewinnen.

Einstweilen aber läßt sich besser aus dem unmittelbaren Erleben, dem Mittun feststellen, was als zeitgemäß gilt, was als neu und modern allerseits und allerorten sich durchsetzen will, und der Unterschied zwischen gewohnter täglicher geistiger Nahrung und dem, wofür oder wogegen man sich ereifert, wird in der Gegenwart am lebendigsten sein. Die Werke der Vergangenheit zeigen von dieser Erregung unmittelbar nichts mehr. Deshalb glauben wir von dem Impressionismus unserer Tage ausgehen zu sollen, weil wir hier unmittelbar verstehen, was als neue Kunst und neue Bildung sich von allen Seiten an uns herandrängt, was sich durchsetzen will, wovon man spricht, und hier können wir auch erleben, wie in bestimmten Lebenskreisen das Neue auf den verschiedensten Gebieten, in Musik, Malerei, Dichtung, Philosophie, Ethik angenommen wird, wie sich die Vertreter der verschiedenen Kulturgebiete in diesem Neuen finden. Damit ist die Frage berechtigt: ist es nur das Neue um der Neuheit willen oder ist es etwas anderes, das die Brücke zwischen den Künsten schlug?

Sobald wir die einzelnen Kulturäußerungen einer Zeit als Glieder eines Zeitstiles zusammenfassen, in unserem Fall als Impressionismus, wird die Möglichkeit gegeben, auch mit der Beurteilung in Haß und Liebe auf das Ganze zu gehen, um das Urteil über den Zeitstil von dem über das Einzelwerk zu trennen. Seitdem die politischen Gegensätze großer Staaten die private Lebenshaltung des einzelnen Bürgers zu Friedenszeiten kaum noch berühren, ist es Sache des Anstandes geworden, daß die Privatleute mit ihren politischen Neigungen dem Einzelnen gegenüber zurückhalten. Ebenso ist es möglich, seine Stellung zum Impressionismus als Stil dem einzelnen Werk gegenüber zurückzuhalten. Wer freilich den Impressionismus als Stil verschmäht, weil ihm schon das Impressionistische in der einzelnen Schöpfung zuwider ist, der wird diese Notwendigkeit der Einschränkung seines Urteils nicht fühlen. Wohl aber kann die einzelne impressionistische Erscheinung im Haushalte der menschlichen Natur eine wertvolle Rolle spielen,

so wie beides, Schlafen und Wachen, Scherz und Ernst menschlich ist, und doch kann der Impressionismus als Zeitstil ein Verhängnis sein. Es ist etwas ganz anderes, ob wir wünschen sollen, daß der Impressionismus herrscht, unser ganzes Leben, soziales und individuelles bestimmt und ihm seinen Charakter aufdrückt, oder ob wir an der einzelnen impressionistischen Aeußerung Freude haben. Auch insofern ist das Einzelwerk mit seiner Zugehörigkeit zum Impressionismus nicht erledigt, und ist über seinen Wert noch nichts damit ausgemacht. So mag man bedauern, daß das literarische Schaffen unserer Tage fast ganz in Lyrik aufgeht und doch vielleicht sich freuen, daß der Schatz an guter Lyrik dadurch um einige unvergängliche Stücke vermehrt ist, die berufen sind, als Volkslieder fortzuleben. Denn der Zeitstil ist vielleicht bestimmt, unterzugehen, während das einzelne Kunstwerk bleibt, und andererseits besitzt vielleicht manches Kunstwerk ein nur ephemeres Dasein und vermag nicht einmal den Zeitstil zu überleben, weil es nur als Programm im Zeitstil diese Bedeutung besaß.

Diese Klarstellung des Verhältnisses der Einzelerscheinung zum Gesamtstil ist umso gebotener, als gerade in unseren Tagen der Impressionismus nicht nur ein kulturphilosophisches Interesse bietet, sondern vor allem eine Lebensfrage der Kulturpolitik darstellt. Der „Fall Boecklin", zu einer Zeit geschrieben, als man glauben durfte, Boecklin sei bereits herzlich unmodern, ist eines jener Symptome neben vielen anderen, die uns zu zeigen scheinen, daß der Impressionismus sich zu verteidigen hat gegen eine neuere Richtung, die Boecklin näher steht. Wie sehr ein solcher Streit der Stile auszuarten vermag in einen Streit um die Persönlichkeiten und in persönliches Gezänk — Thoma-Thode-Liebermann — das hat gerade der Fall Boecklin bewiesen. Ohne die Grenze festsetzen zu können, bis zu der es möglich ist, sein Urteil gegen den Stil und die Partei von dem Urteil über das Einzelwerk zu trennen, glauben wir dennoch, mit dem Nachweis, daß der Stil mehr ist als das einzelne Werk und zum Teil dieses Einzelwerkes Herr, einer solchen Objektivität zu Hilfe zu kommen. Die Zeichen aber,

daß der Impressionismus überwunden werden soll, daß man seiner müde ist, mehren sich von Tag zu Tag.

Schließlich ist es ja auch nur deshalb möglich, schon jetzt den Impressionismus unserer Zeit zu übersehen und zu erklären, weil er hinter uns liegt, bereits anfängt, jüngste Vergangenheit zu werden. Und wieder müssen wir betonen, wenn die Dichter und Denker und Lebenskünstler, die wir für den Impressionismus in Anspruch nehmen, sich ärgern sollten, weil sie historisch genommen werden, daß auch dies nur vom Impressionismus als Gesamterscheinung gilt. Schlimm wird es nur für die Werke stehen, die nichts als impressionistisch und für unsere Zeit zugeschnitten sind. Was von der Ueberbrettlpoesie bleiben wird, ob Wedekinds Dramatik auch späteren Zeiten noch Interesse bieten wird, kann man zum wenigsten fragen, nicht aber ob der zweite Teil von Goethes Faust, die Alterswerke Rembrandts oder die letzten Quartette, Sonaten und die 9. Symphonie Beethovens nur Modesache seien.

Wir selbst im Laufe unserer philosophischen Betrachtung des Impressionismus haben keinen Grund, uns darüber auszusprechen, ob wir dem Impressionismus das Ende wünschen sollen oder ein langes Fortleben. So lange wir die Einheit im Leben und Schaffen unserer Zeit erkennen wollen und unsere Augen auf die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit der Stile und Stilfolgen einstellen, ist uns der Impressionismus wertvolles Material wie jeder andere Stil. Ohne uns also selbst zu ereifern, wünschen wir an diese Betrachtungen den Maßstab der Wahrheit angelegt zu wissen. Sollten freilich konsequente Vertreter des Impressionismus es schon als eine Bewertung auffassen, daß wir sie durch eine historische Betrachtung gewissermaßen zum Tode verurteilen, so erklären wir uns für unschuldig und verweisen sie auf den Gang der Dinge.

Den aber, der mit dieser objektiven Erkenntnis nicht zufrieden, auch vom Verfasser Farbe bekannt haben möchte und die Untugend unselbständiger Leser besitzt, jeden Verfasser gleich wie einen Lehrer oder Erzieher zu behandeln,

verweisen wir darauf, daß wir überall auf das Ganze sehen und eine Systematik oder Philosophie der Kultur und Geschichte als Ideal im Sinn haben — alles Sachen, die dem Impressionismus am fernsten liegen.

Aber mit dieser Behauptung greifen wir bereits vor.

CURT HERRMANN, Weg im Park.

II. Der Impressionismus in der bildenden Kunst.

Der Impressionismus in der Malerei bevorzugt eine Art der Darstellung und eine Ansicht, die im vollsten Sinne malerisch genannt wird, im Gegensatz zu einer plastisch-linearen. Die Merkmale dieser malerischen Ansicht in modernen Bildern sind jedem geläufig. Es fehlt den Gegenständen die Deutlichkeit, ihre Konturen sind verwaschen. Es kommt nicht zum Eindruck einer festen und klaren Form, vielmehr bleibt alles in einer flächenhaften, unbestimmten Verschwommenheit. Nicht nur, daß viele Einzelheiten überhaupt übergangen sind, wie es ja auch eine klare und feste Plastik gerade der reinen Form zu liebe zu halten pflegt; nein, der Eindruck körperlicher Rundung und vertiefter Räume kommt garnicht zustande, es bleibt alles fleckenhaft und flächig im bloßen Nebeneinander, wie in einem Plan oder vielmehr in völliger Unbestimmtheit des Vorn und Hinten und der Distanzen. Es fließt alles ineinander und sondert sich weder in den Konturen des Nebeneinander noch in den räumlichen Abständen des Hintereinander.

Solche Eindrücke haben wir auch in der Natur, wenn wir in die Ferne blicken. Je weiter die Gegenstände von uns entrückt sind, desto undeutlicher werden ihre Formen, desto flächenhafter und silhouettenhafter erscheinen sie, und es verschwindet die Bestimmtheit der Abstände der näheren und der ferneren Objekte. Sehr ferne Berge nähern sich einander, erscheinen in einem Plan. Dazu kommt der trübende Einfluß

der Luftschicht, der auch den Silhouetten ihre Bestimmtheit nimmt und das Ineinanderschwimmen impressionistischer Bilder als Natureindruck entstehen läßt. Das impressionistische Bild kann deshalb vollkommen richtig und natürlich wirken, sobald es ein Fernbild gibt, sei es als Bild kleineren Formates wie in einer Radierung, worin die Kleinheit der Ansicht einem ferngesehenen Natureindruck entspricht, oder indem man eine ferne Landschaft malt und die Objekte nur als kleine Staffage. In der Tat hat der Impressionismus zu beiden Bildarten ein besonders enges Verhältnis. Liebermann, Whistler haben ihre reinsten impressionistischen Natureindrücke in Radierungen und in Zeichnungen mit weichem Stift niedergelegt; es gibt kaum ein monumentales, wandmäßiges Format bei den echten Impressionisten, weder der älteren Generation (Degas, Pissaro, Sisley, Monet, Liebermann) noch den Neoimpressionisten. Die Malerei großer Akte oder lebensgroßer Figuren in impressionistisch flüchtiger Manier bekommt leicht den Charakter des Skizzenhaften und Widersinnigen. Renoirs großfigurige Bilder sind dadurch oft unleidlich, und Liebermanns unerfreuliches und ganz mißglücktes Bild, das Hamburger Gruppenporträt, enthält lebensgroße Figuren im Raum. Neuere Münchener Maler, besonders der Scholle, beweisen durch diesen Widerspruch im plastisch-großförmigen Gegenstand und der impressionistischen Art zu malen, wie sehr ihr Impressionismus Mache oder Mode ist. Andererseits überwiegt das Landschaftliche bei weitem im impressionistischen Stil. Es sei nur Monet hier genannt.

Auch in anderen Formen kann die Wirklichkeit impressionistische Ansichten bieten. Es können Nebel aufsteigen und alle Gegenstände verhüllen, Dunst, Atmosphäre umgibt die Dinge, nimmt ihnen die Form, läßt sie schattenhaft raumlos und körperlos erscheinen. Monet hat in spätesten Bildern solche Natureindrücke englischer Nebelstimmungen auf der Themse festgehalten. Japanische Landschaften enthalten atmosphärische Dünste mit bloßen Andeutungen von Erscheinungen. Oder die Dämmerung läßt sich nieder, die Nacht legt sich mit

WHISTLER Nocturne. (Aus Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.)

dunklem Schleier um die Dinge, wir ahnen noch Menschen und Bäume, aber ihre Formen sehen wir nicht mehr. So malt Whistler seine Notturnos.

Warum aber sucht man solche Ansichten der Natur auf, was ist es, das an ihnen reizt und befriedigt, was will man von ihnen, was will man von deutlichen Ansichten nicht? Hier muß man sich klar machen, welche Art von Wahrnehmung eine körperliche Form mit klaren Konturen in durchsichtiger Luft und bei nahem Anblick bietet. Auch in einem deutlichen Bilde mit festen Konturen steht ja für das Auge Flecken gegen Flecken. Hell neben Dunkel. Aber das, was dieses Bild zu einem körperlichen und räumlichen macht, ist, daß wir uns mit dem bloßen Anblick nicht benügen, sondern uns von ihm Anweisungen geben lassen für auszuführende Bewegungen des greifenden Armes und der tastenden Hand, den Körper wie ein Bildhauer aus Thon zu formen und alles Gesehene auf eine bestimmte vom Willen geleitete körperliche Funktion in der Vorstellung, erinnerungsmäßig, zu beziehen. Wenn in einem Gemälde alle Gegenstände recht plastisch, g r e i f b a r und frei im Raum stehend erscheinen, so bedeutet das, daß durch Modellierung mit Hell und Dunkel, mit Formenschatten und Schlagschatten für die Erinnerung Merkmale gegeben sind für die Möglichkeit, den Arm neben dem Körper im Raum zu bewegen, ihn vor- und zurückzuziehen, an dem Körper einen festen Widerstand zu finden, an den wir in Hebung und Senkung, im Hinauf und Hinab, im Vor- und Zurückstrecken der tastenden Hand alle Vertiefungen und Schwellungen des Gegenstandes, kurz alle Form kennen lernen. Indem dabei das Auge der tastenden Hand ständig folgte, traten nach und nach alle Teile des Körpers in die Region des Sehfeldes, die am deutlichsten sieht, so daß umgekehrt die deutliche Angabe aller dabei erblickten Bildteile eines der Merkmale ist, Tasterlebnisse oder Formgefühle wieder wachzurufen. Da wir ferner beim Abtasten dem Gegenstand sehr nahe stehen, so hat das Nahbild innigere Beziehungen zu diesen Formbewegungen als das Fernbild. Und im Nebel, im Dunklen müssen wir uns

von neuem an den Gegenständen hintasten, um uns über ihre Form und über den Raum klar zu werden, da das Gesehene gar keine Anweisung auf die auszuführenden Bewegungen oder Formerinnerungen gibt.

Mit dieser Ausschaltung der die Formbewegungen erinnernden Merkmale, der Klarheit des Nahanblickes haben wir eins der wichtigsten Momente des Impressionismus erfaßt: die Abneigung gegen Eindrücke, die auf frühere Erfahrungen bezogen werden sollen, die nicht in sich ihren Wert haben, sondern in der Anregung, sie auf Vorstellungen gesetzmäßig zu beziehen. Damit rechtfertigt sich der Name Impressionismus, indem der reine Eindruck gilt, die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung, dagegen zurücktritt die Verarbeitung dieser Eindrücke, das Erkennen, die denkende verknüpfende Funktion. Der Impressionismus kümmert sich nicht um das früher Dagewesene, er denkt nicht nach. Damit ist die impressionistische Ansicht als eine passivere, mehr genießende charakterisiert, im Gegensatz zu der formendeutenden, aktiveren, die um so willentlicher erscheinen muß, als es sich nicht nur um eine aktive seelische Verknüpfung von Eindrücken und Erinnerungen handelt, sondern um Verknüpfung mit direkt willentlichen Funktionen, den Formbewegungen.

Der Impressionismus, der in manchem Betracht Naturansichten dem natürlichen Sehen entsprechender wiedergibt als eine Kunst, die mit ihren Erinnerungen in die Bilder hineinträgt, was das Auge nicht mehr zu sehen vermag, ist dennoch von der Richtigkeit oder Natürlichkeit so unabhängig wie jede echte Kunst. Mit seinem Bevorzugen flächenhafter, räumliche und körperliche Deutungen ausschließender Ansichten leistet er einer ganz und gar stilisierenden Kunst wie der Strathmanns, der wandschmückenden eines Puvis de Chavannes, Maurice Denis, Klimt, der buchschmückenden eines Beardsley, Th. Th. Heine Vorschub oder einer silhuettierenden Malerei wie der Gauguins, die mit scheinbar einfachsten, primitivsten Ansichten, mit zerlaufenen, körperlosen Flächen doch nichts weniger als

STRATHMANN, Der heilige Franz von Assisi.
(Katalog der Secession, Berlin 1904.)

einen primitiven oder einfachen Eindruck erzielen will; das Gespensterhafte oder Geisterhafte solcher visionär wirkenden Schattenrisse führt auf eine durchaus seelische Wirkung.

Aber auch wenn es sich nicht um die Beziehung der einen Art von Sinneseindrücken, denen des Auges auf Erfahrungen eines anderen Sinnesgebietes handelte, sondern nur um das Sichtbare oder Tastbare allein, so würde die plastische Wahrnehmung dem Impressionismus nicht entsprechen, weil sie in der Zeit vor sich geht, am Körper mit den Händen entlang fährt, und das Bewußtsein einer einheitlichen Form nur dadurch gewonnen wird, daß das Gedächtnis die vorhergehenden Eindrücke noch behält und die folgenden mit diesen zu einem einheitlichen Ganzen verknüpft. In der Tat besteht in der heutigen Kunst auch eine Scheu vor allen linearen, rein optischen Gestalten, die nur so erfaßt werden können, daß das Auge die einzelnen gleichmäßig deutlich ausgeführten Teile nacheinander sieht und gedächtnismäßig zu rhythmischen Formen verknüpft. Wo wäre heute noch Geduld und Zeit für jene romanischen Linienverschlingungen, in denen die einzelnen Stränge erst mit beobachtendem, dem Faden folgenden Blick entwirrt werden müßten, und sich erst nach und nach, nur mit Hilfe eines kombinierenden, Anfang und Folge verknüpfenden Gedächtnisses die Ordnung des Ganzen, der harmonische Gang begreift. Lineares Ornament ist im Grunde ein zeitlicher Verlauf von Anblicken, dadurch zusammenhängend, daß eine Folge von Eindrücken sich durch Wiederkehr als Einheit konstituiert, und die gleichmäßige Abwechselung einen Rhythmus durchklingen läßt. Es ist eine Art von Denkarbeit, die dabei geleistet wird. Auch diese Form der Zurückbeziehung des gegenwärtigen Eindrucks auf unmittelbar vorher Erlebtes verschmäht der Impressionismus. Er gibt nur das, was mit einem Blick wahrgenommen werden kann, es fehlt — das Wort in eigenster Bedeutung genommen — die Rücksicht.

Modernes Ornament ist Flächenornament, nicht lineare Zusammenhänge ausgesponnen, sondern Flecken, Tupfen, die

durchaus optisch regelmäßig sein können, in eine Reihe geordnet, so daß ein mit einem Blick zu übersehendes, symmetrisches, geometrisches Flächengebilde entsteht. Es sind Flächenmuster, die nur erfaßt werden, wenn der Blick das Ganze auf einmal sieht. Das Muster ist deshalb meist mit wenig Flächen auf kleinen Herd beschränkt und wiederholt sich einfach auf der zu dekorierenden Kante oder Fläche. Oder aber der Impressionismus geht noch weiter, verzichtet auch noch auf diese rein optisch, im Moment zu vollziehende Zusammenfassung von Teilen und überläßt die Dekoration einer unbestimmten Färbung. Tiffany-, Gallé-Gläser erfreuen uns durch das farbig Schimmernde und Durchscheinende. Die Buntheit regellos über die Fläche gelaufener Glasur ist eine impressionistische Wirkung, die die moderne europäische Kultur den Japanern, den Lehrmeistern des modernen Impressionismus, abgesehen hat. Die besondere Kunst dieser an Stelle des Regelmäßigen und Gebundenen den Zufall setzenden Glasierung ist es, den Eindruck zu vermeiden, als sei das Gefäß nicht fertig oder als widerspräche der Zufall einer beabsichtigten Wirkung. In guten Gefäßen dieses Stiles ist der obere Rand voll durchglasiert, als bedürfe er einer erhärtenden Einfassung, und nach unten verläuft die Glasur so weit, daß die unbestimmte Umrandung sowohl als auch das genügend freibleibende Unterteil zeigt: hier kommt es auf nichts mehr an. Jeder Gedanke an Unvollendung oder störenden Zufall würde ja wieder den gegebenen Anblick auf die Vorstellung eines gewollten Bildes beziehen, intellektuelle Tätigkeiten des Vergleichens und Ergänzens auslösen. In gleicher Weise auf Fleckenwirkung unregelmäßiger Struktur ausgehend und schon in der Technik den Zufall ausnützend, um jeden Gedanken an Berechnung und Vorsehung zu vermeiden, arbeitet der Buchschmuck mit den modernen Sprengpapieren, deren Muster erzielt wird, indem man Farbtropfen auf eine leimige Flüssigkeit mit dem Pinsel spritzt und jeden Fleck nach Belieben verlaufen läßt.

Dieses Sehen mit e i n e m Blick findet auch gegenüber den Gemälden statt. Den ersten Eindruck mit aller seiner Flüchtig-

MAX LIEBERMANN, Polospiel.

keit und Unkenntlichkeit festzuhalten, die Undeutlichkeiten des indirekten Sehens beim ruhenden, nicht das Bild nach und nach durchgehenden Auge auf die Leinwand zu bringen, ist ein impressionistischer Ehrgeiz. Wieder rechtfertigt sich der Name: die bloße Impression; das subjektive, als Sinnesempfindung existierende Bild, das nicht durch Korrekturen des Gedächtnisses zu dem, was wir Wirklichkeit oder gegenständlich-objektiv erkennbar nennen, umgeformt wird, soll auch im objektiven Bilde existieren. Das Auge soll, womöglich auf die Ferne, gar nicht auf einen bestimmten Gegenstand eingestellt, auf einmal das ganze Bild übersehen. Deshalb verlangen impressionistische Bilder die Entfernung des Standpunktes soweit, daß das Bild mit einem Blick zu überschauen ist. Genaueres Hinblicken eröffnet ihm nicht wie in der Natur neue Wahrnehmungen. So wird auch jeder Gedanke ferngehalten, als ob wir das Bild sehen wollten und so wenigstens den Eindruck mit unserer Vorstellung, unserer Absicht in Einklang bringen möchten. Das impressionistische Bild will als ein Zufall kommen und gehen. Mit einem Blick es fassen, aber nicht befragen.

Das bedingt eine Vorliebe für Darstellungen vorübergehender Momente, Bewegungen, die in der ganzen Zufälligkeit eines momentanen Sinneseindruckes wiedergegeben werden. Die Drehung einer Balleteuse (Degas), Knaben am Strand, die sich das Hemd überwerfen, Pferde, die vor einer heranschlagenden Welle zurückzucken (Liebermann), zeigen flüchtige Bewegungen rein als vorübergehende, unfaßbare Bilder, nicht als Haltungen, die uns ein Tanz- oder Exerziermeister vormacht.

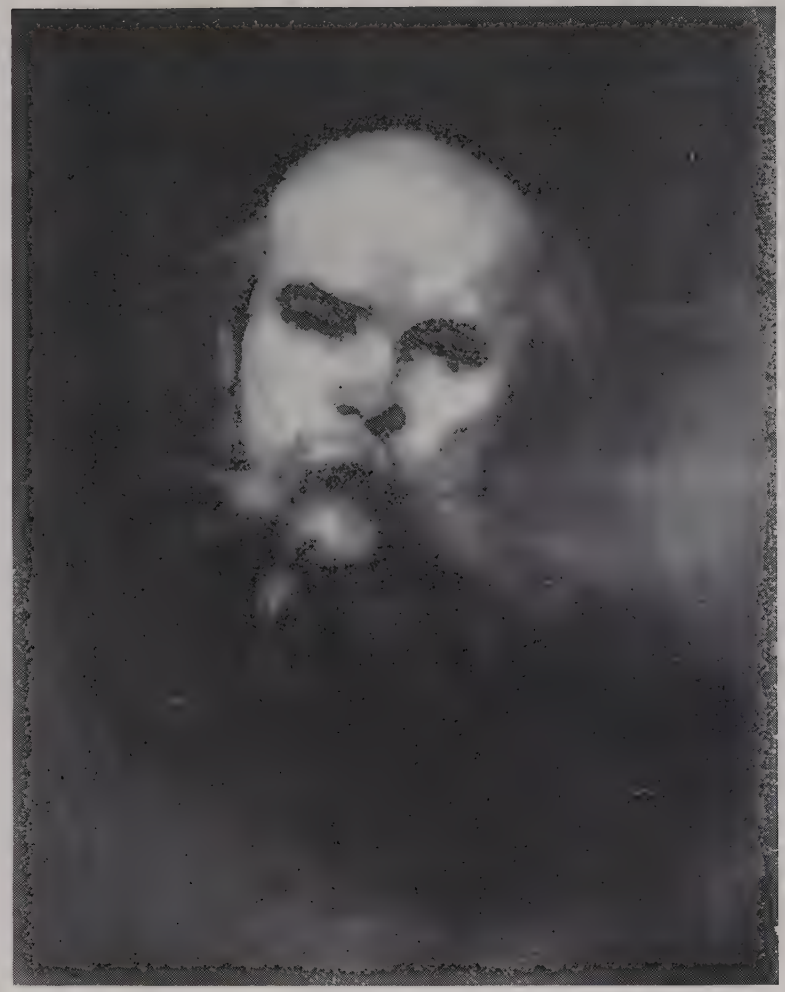
Ebenso ist dem Impressionisten jeder Ausschnitt aus der Natur recht, wie er sich ihm bietet. Je unangeknüpfter an eine Absicht zu sehen, je zufälliger, um so reiner ist das Bild als bloßer Sinneseindruck. Ueberschnittene Formen, unerklärliche Fragmente einer Erscheinung stören ihn nicht, da er sich nicht um die Gestalten kümmert, nicht aus dem Wissen um die Dinge nach Vollendung eines Anfanges, nach Ergänzung eines halben verlangt. Die Zusammenhänge interessieren ihn nicht. Wenn ein feiner Zweig vom Bildrande in das Bild

hineinzackend die Zusammenhänge an dieser Stelle unterbricht, für einen ordnenden Geist eine Störung verursachte und selbst sich nach seiner Herkunft legitimieren müßte, so genießt der Impressionist solche Zufälle und entnimmt sich nur aus ihnen das Recht, sich auch mit einem Blick zu genügen. Auf einem Bilde von Degas ist von einer Tänzerin nur der Unterkörper bis zur Hüfte sichtbar, dort schneidet der obere Bildrand den Körper durch. Auf modernen Landschaften sieht man oft Bäume vom unteren Bildrand in das Bild hineinragen, unklar, wie weit sie noch hinabreichen könnten, auf welchem Terrain sie stehen. Nicht als ob durch dieses Ueberschneiden ein Ergänzungsbedürfnis angeregt würde, nein, der Eindruck als zufällig gegebene, unkorrigierte Augenblicks-Erscheinung soll allein regieren.

Die Abweisung aller Beziehungen und Verknüpfungen der optischen Eindrücke mit Formvorstellungen bezieht sich auch auf den Inhalt. Der Eindruck soll nur etwas sein, aber nichts bedeuten. Denn auch alle menschliche Bedeutung wird ja dem reinen Bilde nur durch einen Hinweis auf eigene frühere Erfahrungen. Daß wir hier Menschen vor uns haben, daß diese Menschen sich in einem bestimmten Augenblicke ihres Daseins befinden, in einer bedeutungsvollen Situation, verstehen wir nur, wenn wir im Schatz unserer Erinnerungen und Lebenserfahrungen Momente finden, die wir an das Gesehene anknüpfen, ihm unterlegen können. Vor allem aber ist in impressionistischen Bildern verpönt, Handlungen, Anekdoten zu malen, also Auszüge aus einem Vorgang, den die Phantasie durch Ergänzung des Vorangegangenen und Nachfolgenden erst kombinierend oder gar durch ein Wissen um die Geschichte verstehen muß. Das ist es ja, wodurch Boecklin für die Impressionisten sich an der Kunst vergangen hat. Eher läßt man Zustände und Stimmungen gelten, Menschen in einer Umgebung, die auch uns durch Trübe oder Hell, Schattenhaft oder Sonnig auf die Nerven fällt.

Der Impressionismus ist deshalb am unfähigsten, mehrere Personen zu einer Einheit zusammenzubringen, zu gruppieren, es widerspricht dem ganzen Stil. Das Mißglückte des Lieber-

DEGAS, Ballettschule. (Photogr. Durant-Ruel.)



EUGÈNE CARRIÈRE, Verlaine.

TOULOUSE-LAUTREC, Miss Loftus.

mannschen Gruppenporträts der Hamburger Professoren geht ganz und gar auf Konto des Impressionismus. Eher spielt die Einzelfigur eine Rolle und auch diese nicht als Gestalt, sondern als Gesicht, oder gar nur als Auge, indem durch Vernachlässigung alles anderen auch das menschliche Thema mit einem Blick erfaßt werden kann. Auf Zeichnungen von Toulouse de Lautrec verlaufen die Linien der Gestalt ins Unbestimmte, wie die Endigungen moderner Glasuren, gleichgültig für das Verständnis, aber einige kräftige Drucker lenken die Aufmerksamkeit sofort auf die Physiognomie, speziell das Auge. Ein von E. Carrière am weitesten getriebenes Mittel impressionistischer Menschendarstellung ist es, aus verschwommenem, unbestimmtem Grund das Gesicht hell herausleuchten oder überhaupt nur zwei Augen herausstechen zu lassen. Damit erreicht der Impressionismus zugleich die Entporträtierung des Dargestellten. Man fühlt nur einen gegenwärtigen Blick, der uns beunruhigt, unser Auge auf sich zieht und zum Mitblicken oder Mitfühlen anregt, uns aber weder fragen läßt, wer ist der Mann, wo können wir ihn auch außerhalb des Bildes unterbringen, auf welchen Ort, welche Zeit oder wenigstens welchen Namen können wir ihn beziehen, noch was tut er, was wird mit ihm geschehen. Es bleibt ein momentanes, gegenwärtiges Erlebnis, eine Stimmung. Diese Art Menschendarstellung wird in impressionistischer Kultur alle diejenigen beschäftigen, die nicht von dem geistigen Gehalt eines Bildes lassen mögen und doch nicht anekdotisch oder historisch malen wollen. Wie viel seelischen Gehalt sie in diesen Blick zu legen vermögen, ist ein Maßstab ihrer eigenen menschlichen Bedeutung.

Oberflächlicher und kühler ist das andere Mittel der Entporträitierung, die im Anschluß an Franz Hals von Liebermann geübte Art der Menschendarstellung, nämlich die Züge so zu geben, als hätte man sie im Vorbeigehen flüchtig gesehen, nur mit einem Blick gestreift. Man begnügt sich mit dem ersten Anblick flüchtigster Bekanntschaft oder Wiedererkennens und schaltet damit alles aus, was an dem Gesicht uns fragen und suchen läßt nach seiner Bedeutung, uns tiefer

eindringen ließe. Man vergleiche die bedeutende Büste des Geheimrat Bode von Adolf Hildebrand mit dessen Porträt von Liebermann. Ohne Frage, daß diese Porträts trotz schlagender Aehnlichkeit selbst unbedeutend in einer solchen Ansicht erscheinen müssen und bei längerem Verweilen enttäuschen, besonders wenn die dargestellten Personen bereits als bedeutend, beziehungsreich aus dem Leben bekannt sind. Sie geben im Grunde immer nur das Moment der ersten Bekanntschaft, wo wir noch nichts haben, in das Gesicht hineinzulegen. Das Stimmungsporträt läßt uns verharren, wenn auch mit einem Blick, ohne Hin- und Hergehen des Auges. Dieses Momentporträt läßt uns enteilen, der eine Blick geschieht im Augenblick.

Der konsequenteste Impressionismus aber läßt alles beiseite, was nicht Eindruck, Gesehenes, Optik ist, alles Psychische, nur durch Interpretation Gewonnene scheidet aus. Die sinnlichen, ungedanklichen gegenwärtigen Eindrücke von Farbe und Licht rücken in den Vordergrund. So entsteht die Forderung, den Gegenstand so unwichtig als möglich zu nehmen. (Whistler, Trübner.) Es ist nicht nötig, etwas zu erkennen, nur zu empfinden. Ganz läßt sich im Bilde die Andeutung von Gegenständen nicht unterdrücken, aber man wählt unbedeutende, wenig Beziehungen auslösende Gegenstände und diese oft nur allgemein als Geräte erkennbar, aber nicht, ob es ein Glas oder eine Frucht ist, oder gar was für eine Blume. Das Stilleben gewinnt eine höchste Bedeutung, nach ihm die Landschaft. La nature morte — das Seelenlose, Ausdruckslose, das keine Deutung verlangt. Die großen Farbenkünstler der älteren Generation, Cézanne, Renoir, Monet wählen Früchte, Blumen, Gläser und Kannen als Objekte, um dem Inhalt möglichst wenig, dem farbigen Eindruck möglichst viel Wirkung zu sichern. Von den neueren ist C. Herrmann ausschließlich Stilleben-Maler und Landschafter. In der Landschaft werden die Menschen zu bloßen Flecken, die farbige Atmosphäre und das blendende Licht, Plein-air, die Gegensätze des Dunklen und Hellen fesseln und blenden das Auge. Bezeichnend für das

MONET,
Landschaft

Bedürfnis nach Farbigkeit ist die moderne Forderung der farbigen Schatten. In raum-körperlichen Malereien begnügte man sich wohl mit dem bloßen Dunkelwert, dem Schattencharakter, der die Plastik und die Raumsituation klärte. Jetzt müssen sie als Farbe zu der Gegenfarbe stimmen oder selbst interessant sein durch die sinnliche Freude, die jedes Farbige vor dem Farblosen voraus hat.

Ebenso wird Hell und Dunkel ohne Beziehung auf die Formwerte für sich genossen, als Dunkelheit, aus der das Licht herausleuchtet, oder als grelles Licht, in dem alle Formen überblendet werden. Der moderne, nüchterne, ganz auf Sinnesempfindung ausgehende Impressionismus liebt mehr die Freilichtdarstellung mit ihrer sinnlichen Kraft als die Dunkelheiten mit ihren poetischen Stimmungen. Freilicht gegenüber dem Atelierlicht hat außerdem den Vorzug des Ungebundeneren, Regelloseren; im Atelier wird das Licht in bestimmte Bahnen geleitet und erweckt dadurch leicht Raum- und Formerinnerungen. Licht und Farbe: farbiges Licht, Farbenräusche — das ist das eigentliche Programm der Neo-Impressionisten. (C. Herrmann, Signac, Rysselberghe.)

Der Impressionismus ist nicht formlos im Sinne des Stillosen, des Nebeneinander unpassender Eindrücke, er steht vielmehr jenseits von Form und Formlosigkeit, er ist formenfrei, und aller Stil bezieht sich auf die Eindrucksfähigkeit und Harmonie der sinnlichen Eindrücke. Die Wirkung dessen zu steigern, was übrig bleibt, wenn man die intellektuellen Beziehungen ausschaltet, darin sieht er seine eigentümliche Schönheit. In der Tat ist der Impressionismus eine äußerst verfeinerte Kunst.

Man wird immer in impressionistischen Zeiten eine Vorliebe für blasse und verhaltene Farben finden. Mischfarben wie Orange und Violett statt reinen Rots, Olivgrün statt Grasfarbe, werden verwendet oder lichte Töne: Rosa, helles zartes Blau, oder gedämpfte gräuliche Töne, Lachsrot, das falbe Gelb beigefarbene Stoffe, erdig grüne Töne. Das Matte, Verschleierte der Bilder von Reinhold und Sabine Lepsius, von Klimt ent-

spricht einer verbreiteten modernen Tendenz. Ja, die Kunst einiger Impressionisten (Whistler) beschränkt sich auf einen einzigen Farbenton, auf das farblose Grau, und schwelgt nur in der Wahrnehmung feinster Helligkeitsdifferenzen, zartester Uebergänge. Die Vorliebe für die Bilder des Jan Vermeer van Delft, für eine gewisse Art Velasquezscher Bilder, beruht auf der Schätzung solcher wie gehaucht sich auf eine Fläche verbreitender Farbennuancen. Ein trübes Gelb, ein gedämpftes, schwärzliches Blau sind bei Vermeer zuweilen die Farben, die zwischen hellster und dunkelster Note und tausendfältigen Uebergängen erscheinen. Die Unterschiedsempfindlichkeit der Netzhaut für Sinneseindrücke ist aufs höchste entwickelt.

Hand in Hand mit dieser Verfeinerung hat der Impressionismus ein Mittel ausgebildet, den sinnlichen Eindruck so reich als möglich zu gestalten, die Wirkung zu höchster Lebendigkeit zu treiben, ohne auf die Stärke und Brutalität ungebrochener Bauernfarben zurückgreifen zu müssen. Es ist der Pointillismus, der diese Erregung der Sinne, ohne laut zu werden, leistet. Er vermeidet die großen zusammenhängenden Farbflächen und die gleichmäßig fortschreitende, glatte Vertreibung der Farben. Vielmehr wird jede Fläche, die von weitem gesehen und im Zusammenhang des Dargestellten, entsprechend etwa dem Naturvorbild, einen einzigen Farbenton repräsentiert, in eine Unzahl von Fleckchen und Pünktchen verschiedener Nuancen einer Grundfarbe oder überhaupt verschiedener Farbentöne aufgelöst. Theoretiker des Impressionismus haben hier eine völlige Umwertung klassischer Werte, eine Einführung einer ganz neuen Empfindungsweise mit der Unverfänglichkeit einer theoretisch-physikalischen Wahrheit gerechtfertigt. Was an den impressionistischen Bildern am stärksten verblüfft und in der Tat mit Natur nichts gemein hat, sondern ganz und gar Raffinement ist, das sollte sich auf die Natur berufen können. Nach der herrschenden Theorie vom Licht sind im weißen Licht alle Farben gemischt enthalten und ergeben für das Auge nur deshalb weiß, weil die komplementären Farben grün-rot, blau-gelb, wenn sie dieselbe lichtempfindliche Stelle treffen, sich

zu einer Farbe der Weiß-Schwarzskala, einem weißlichen oder grauen Ton vermischen. Daraus wurde die Forderung für den Maler abgeleitet, auch darin mit der Natur zu konkurrieren, daß er die Farben in reinen Tönen auf das Bild bringe und sie sich erst auf der Netzhaut des Beschauers zu dem beabsichtigten Weiß einigen lasse, für den Betrachter andererseits wieder die Forderung, so weit zurückzutreten vom Bilde, daß die verschiedenen Farbenpunkte auf eine Netzhautstelle fallen. Nach Jules Laforgue ist es das Wesen impressionistischen Genies, diese feinsten Farbentöne im weißen Licht wahrzunehmen. Dies würde nun gewiß selbst in den Augen der Physiker eine allzu respektable Leistung sein, und man geniert sich fast, den einfachsten Einwurf zu tun: daß ja auch das Weiß, das der Künstler von der Palette auf die Leinwand wirft, alle Farben enthalten muß; wozu also den Umweg über Rot und Grün, Blau und Gelb.

In Wirklichkeit wollen die impressionistischen Maler, wo sie weiß farbig malen, gar nicht weiß, sondern farbiges, interessantes Weiß, einen Farbenton, der in den Harmonien des Bildes bedingt ist, und den wir nur aus Gewohnheit noch weiß nennen, weil der Gegenstand außerhalb des Bildes und außerhalb dieser Farbenzusammenstellung uns einmal Weiß zeigte. Der Sinn des Pointillismus, all dieser Pünktchen, Fleckchen und Strichelchen ist vielmehr der, zu verhindern, daß die verschiedenen Farben sich mischen oder ineinandergleiten. So wird es erst möglich, einer Fläche, die im Zusammenhang des Motivs als ganze und eine auftritt, als grüner Baum, blaues Glas, ein eigenes interessantes Leben mitzuteilen, eine Vielfältigkeit reichster farbiger Impressionen. Ohne daß die Farbenpunkte einzeln zu unterscheiden und in ihrer Gestalt zu erkennen sind, ergeben sie doch zusammen eine Art von Flimmern, einem Schneefall von Farbe vergleichbar, etwas Schwebendes und Rauhes. Mit diesem Zerspalten der Flächen und Töne in eine Art vibrirenden Farbenspiels, das die Nerven weniger brutal als grelle und harte Farben, aber nicht weniger angreifend und ermüdend reizt, vermag

uns der Impressionismus für die Einfachheit des Motives zu entschädigen. Es ist eine stark nervöse, irritierende Farbenwirkung.

Mit dieser Technik konnte es gelingen, das volle und freie Licht darzustellen, jene Mittagshitze, wenn die Luft anfängt zu zittern, und alles in einem stechenden, formlosen Geflimmer sich auflöst. Pointillismus und Pleinairismus gehen Hand in Hand. Wir wollen die Wirkung dieses Brechens und Auflösens einer Farbe in eine Fülle kleiner Nuancen als Rauhigkeit bezeichnen. Es ist nun völlig verständlich, daß bereits im Farbenauftrag eine körnige, pastose Art die unregelmäßige Brechung des Lichtes an den in ihrer Struktur regellosen Farbenhügeln erzielt. Oder man hat die impressionistische Wirkung bereits dort zu finden, wo aus der Natur seidige, das Licht vielfältig brechende Stoffe entnommen werden oder die Spiegelung der Farben auf leicht bewegtem Wasser oder die Krausheit von Busch und Wald. Es sind die älteren Impressionisten — Sisley, Pissaro, Monet, Renoir — die in einem Pointillismus unauffälliger Art sich mehr an die natürliche Fleckigkeit einer reich belichteten staubigen Straße, farbig spiegelnder Wasserläufe und bunt blühender Wiesen und Büsche halten, während die jüngere Generation, die Neoimpressionisten — Signac, Rysselberghe, C. Hermann, P. Baum — diese Malweise in theoretischer Konsequenz auf alle Gegenstände, glatte oder rauhe übertragen, gleichmäßig Punkt neben Punkt zu einem Farbenmosaik zusammenfügen, und indem sie den Gegenstand nur als Vorwand nehmen, rein auf Schönheit und Ergiebigkeit des farbigen Konzertes bedacht sind. Wenn dann die Punkte zu geschwungenen, sich ständig wiederholenden, nach derselben Richtung ziehenden Linien werden, und diese Linien als gezeichnete an die Bewegung des Zeichnens erinnern, so wird der Eindruck der lebendigen, ewig quellenden, brodelnden Unruhe aufs höchste gesteigert, und das Auf und Ab wogender Kornfelder, das Zittern und Summen dunstiger Wälder überträgt sich in lebendigem Gefühl auf den Betrachter. Damit erreicht van Gogh seine großartigen Naturstimmungen.

VAN GOGH,
Landschaft

Wir können diesen Pointillismus über die Malerei hinaus dort verfolgen, wo es sich um die Freude an sichtbaren Gegenständen handelt. Die Schätzung irrisierender Gläser und Steine, der Tiffany-Gläser und des Opals ist heranzuziehen, das Craquelé, jenes reiche Netzwerk zersprungener Glasuren, und falls man bei der Unbeständigkeit der Mode diese heute in Kulturzusammenhänge einreihen kann, die Vorliebe für changierende Seidenstoffe und reich plissierte Gewänder.

Im Pointillismus haben wir die charakteristischste Leistung des Impressionismus zu erblicken, indem alles Farbe und Verfeinerung, alles nervöse Sinnlichkeit ist, Erkennen aber und Darstellen so gut wie ganz ausgeschaltet. Ohne Raum und ohne Körper geben diese Bilder nichts als farbigen Dunst belichteter Atmosphäre oder ein reiches schillerndes Gewebe. Es zeugt aber von der Herrschaft des Impressionismus, wenn nun, in entschiedenem Mißverständnis der Absicht und der Notwendigkeit des Pointillismus im ganzen Bilde, Künstler große feste Formen in dieser Technik auftreten lassen. Trübner, der seine statuarischen Reiterbilder mit breiten Flecken malt und in Farben, die nicht farbig schön zusammenwirken wollen, sondern die Reflexe der farbigen, meist grünen Umgebung darstellen, Louis Corinth, der fleischige muskulöse Körper, in der Art und Gesinnung des Rubens, verschwommen malt und mit glitzernden weißlichen Lichtern, oder die Maler der Münchener Scholle, bei denen die Flecken im Zusammenhang mit lebensgroßen Figuren eine Größe annehmen wie die Quadrate eines Schachbrettes, so daß der Sinn der Fleckigkeit, die feine, nervöse Rauhigkeit ins Gegenteil verdreht ist, indem schon der einzelne Fleck klar und handgreiflich vor uns steht.

Auch das impressionistische Sehen und Erkennen des Gesehenen hat sich verfeinert. Um eine Person, einen Baum, eine Hand zu erkennen, genügen dem entwickelten Sehen geringe Andeutungen, Fragmente, flüchtige Bilder. Die Bedeutung, die die Gegenstände für unser Wohl und Wehe haben, haben sie als faßbare Objekte erlangt, als sie mit uns in Berührung

kamen. Um ein Ding in seiner Bedeutung für unser Leben wiederzuerkennen, ist deshalb zunächst die plastisch-deutliche Ansicht nötig. Wir lernen aber durch längere Erfahrung und wachsende Unterscheidungsfähigkeit immer mehr, auch die anderen möglichen Ansichten, Erscheinungen im Dunkel und im Nebel, in der Ferne und im flüchtigen Anblick als Ansichten desselben Dinges kennen und vermögen in ihnen einen Ersatz für die vollständige und klare Nahansicht zu empfangen. Man hat nicht mehr nötig, die Dinge durchzusehen, um den richtigen Namen für sie zu finden, ein Blick genügt. An Stelle des langanhaltenden Gedächtnisses und der weitausspinnenden Kombinationsgabe tritt eine schnell und plötzlich reagierende und leicht abzulenkende Auffassung, an die Stelle der Gründlichkeit des langatmigen Durchsehens die Schlagfertigkeit des Auges und bedingt eine geistreiche Malerei. Wenn überhaupt im Impressionismus erkannt werden soll, nicht nur genossen, dann muß es eine Art spannenden Erratens sein, an Stelle geduldigen Entwirrens.

Deshalb nimmt man gern die Andeutung für die Ausführung hin, weil der intellektuelle Reiz des schnellen Verstehens noch Genuß gewährt, wenn der Reiz der logischen Verknüpfung seine Kraft eingebüßt hat. Aus diesem Wert der leisen Andeutung heraus, des Ahnenlassens ist die S k i z z e, der Entwurf zu dem Range eines selbständigen Kunstwerkes gelangt. Im Grunde ist die eigentliche Stimmung, die die Skizze auslösen sollte, eine dem Impressionismus entgegengesetzte, nämlich als Entwurf auf die Wege zur Ausführung hinzuweisen, eine Zukunft zu haben und die Beziehungen zum fertigen Werk wie einen Willensentschluß in sich zu enthalten. Der Impressionismus freut sich an dem unzusammenhängenden, flüchtigen Bilde, dem andeutenden Fragment, das zu benennen und zu verstehen spannender ist als die keine Rätsel bietende klare Ansicht.

Dieses schnelle Reagieren befähigt schließlich den Impressionisten, auch die Momentbilder im Fluge erhaschter Bewegungen ohne Einstellung des Auges auf das bewegte Objekt

zu verstehen, mit einem zeitlichen Differential von Erscheinung sich zu begnügen. Gerade durch Ausschaltung der Formerinnerung und Bewegungsvorstellungen, die uns eine Bewegung immer so sehen lassen, als ob wir sie nachahmen sollten, einen fliegenden Vogel, indem wir die Arme zum Schwimmen ausbreiten, einen Läufer, indem wir das eine Bein vorsetzen, gelingt es, das Bild der Bewegung selbst festzuhalten, so wie Liljefors etwa das Schlagen eines Flügels durch mehrere nebeneinanderstehende Flügelbilder gibt, da die Nachbilder der Bewegungsphasen länger währen als die Bewegung selber. Das was die im Zeitalter des Impressionismus erfundene Momentphotographie zu bieten vermag, leistet das impressionistische Auge bis zu einem gewissen Grade von selbst durch die Gewöhnung, den Eindruck regieren zu lassen, die Erinnerungen und Gedanken an den Gegenstand auszuschalten.

Dieses Schnellfertigwerden mit den Erscheinungen wirkt auch wieder auf die Technik zurück. Der Treffsicherheit des Auges beim Genießen entsprechend verlangen wir auch eine treffsichere Hand des Malers, und ist jede saubere, mühsame Mache, selbst wenn sie einen impressionistischen Effekt gibt, vom Uebel; eine schnell arbeitende geniale Handschrift ist schon an sich ein Genuß. Eine breite, mit wenigen Pinselstrichen vielsagende Pinselführung läßt die Bilder auch in einem Moment entstanden erscheinen, unangeknüpft und unberechnet, alla prima.

Es verschlägt nichts für den ästhetischen Eindruck, wenn diese impressionistischen Meisterstriche erst nachträglich vom Künstler noch auf das farbige Bild gesetzt werden. Franz Hals ist dadurch der Hauptmeister des geistreich-darstellenden, nicht licht-farbensinnlichen Impressionismus geworden. (Liebermann.) Die Zeichnung, die Kunst auszulassen und die Illustration von Witzen, Augenblickseinfällen hat dadurch eine hohe Kultur erreicht. Kein Zweifel, daß die impressionistischen Zeichnungen des Simplicissimus der umständlichen Illustration älterer Witzblätter (Fliegende Blätter) weit überlegen sind, weil hier im Witzblatt das Geistreiche, witzige Sprechen in geistreichen

Zeichnungen und Momentbildern seine entsprechende Verbildlichung findet. Dafür wird aber auch manches impressionistische Gemälde oft nur eine Zeichnung, und wenn die Sezessionen zuweilen enttäuschen, so dadurch. Manches ausgeführte Bild von Liebermann gibt kaum mehr, ja weniger als eine Kohlezeichnung bietet, da diese uns ohne Bedauern von dem geistreichen Erhaschen der Wirklichkeit wegsehen läßt.

Die Plastik im plastischen Material, die Skulptur hat in impressionistischen Zeiten keine rechte Stelle aus denselben Gründen, aus denen auch im Gemälde die plastische Gestaltung verpönt ist. Die impressionistische bildende Kunst ist immer die Malerei. Die beiden Gestaltungsprinzipien der Plastik, einerseits einen klaren, in einer erinnerten Tastbewegung zu erlebenden Formenzusammenhang darzustellen, andrerseits die Teile des Körpers, die Glieder in ihrer Anordnung so gegeneinander abzuwägen, daß die Figur im harmonischen Gleichgewicht liegt, sitzt oder steht, und im Willen der dargestellten Figur selbst ein beherrschender Intellekt über den Zusammenhalt der Glieder zu wachen scheint, sind dem Impressionismus fremd. Wenn sich einmal herausstellen wird, daß die Plastik rein numerisch weit hinter der Malerei unserer Tage zurücktritt -- von dem fabrikmäßigen Denkmalsbetrieb abgesehen —, so liegt die Erklärung dafür im Wesen des Impressionismus. Fast alle großen Namen des Impressionismus heften sich an Maler, von den namhafteren Plastikern in Deutschland gehört Adolf Hildebrand mit seiner Kunst in die vorhergehende, der klassischen Periode Wilh. Leibls parallellaufende Generation hinein. Das Werk — und zwar eins der späteren Zeit — mit dem auch er den Einfluß des Impressionismus zu bezeugen scheint, ist seine theoretische Schrift: „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“, und die Lehre, daß sogar die Plastik ein Fernbild darzustellen habe, und daß sie nur eine und möglichst flächige Ansicht haben dürfe. Klinger ist nur zum geringen Teil Plastiker und schwankt zwischen seinem Bedürfnis nach Form und dem Bedürfnis der Zeit nach Impression. Seine

farbigen Plastiken, Gemälde und Radierungen sind dadurch alle ein Kompromiß.

Die Theorie Hildebrandts trifft in manchem das Wesen der modernen Plastik, die mit der Malerei durch skizzenhafte Ausführung, unpräzise, verschwommene Formen und Konturen in der Modellierung eines Fernbildes zu wetteifern scheint. Kleine Figürchen von Troubetzkoy, die flüchtige Erscheinungen von der Straße in diesem plastisch zerfetzten, aufgelösten Stil darstellen, mögen ein solches Fernbild suggerieren können. Aber es bleibt hier doch immer ein Mangel, daß die Luft nicht mit modelliert werden kann, daß die Unebenheiten, die als Flecken und Zufälle des Sehens wirken sollen, sich als plastisch geformte Materie bemerkbar machen.

Es gibt vielmehr impressionistische Eindrücke in der Plastik, die nicht mit der Malerei wetteifern, sondern aus der Arbeit des Plastikers heraus, Körper aus irgend einem Material zu bilden, ihre Wirkungen schaffen. Und es gibt kaum etwas Interessanteres als einen geborenen Plastiker, dem der Pinsel zu leicht in der Hand wiegen würde, sich mit dem impressionistischen Empfinden seiner Zeit und seiner eigenen Modernität auseinandersetzen zu sehen. Wenn wir uns an den Bildhauer Auguste Rodin wenden, so treffen wir damit die Plastik des Impressionismus überhaupt; denn von ihm haben wie von der Sonne alle die kleinen Sterne ihr Licht empfangen.

Was die Malerei an impressionistischer Wirkung voraus hat, ist, daß sie nur im Sichtbaren bleibt und die Erinnerungen und Beziehungen zu Erfahrungen der tastenden Handbewegung ausschaltet. Das tut die Plastik Rodins nicht, aber sie läßt diese Erinnerungen nicht in die Bahnen klarer vereinheitlichender Formbewegung leiten, sondern auf die reinen sinnlichen Tastimpressionen des Weichen und Harten, des Knöchernen und Fleischigen. Der Zusammenhang der Form wird womöglich absichtlich zerstört, um den Triumph des Fleisches, des Stoffes zu bezeichnen. Die ungeheure und unnachahmliche Kunst Rodins, den Marmor zu bearbeiten, besteht darin, statt großer Formen alle jenen kleinen Hebungen und Senkungen,

Eindrücke und Vorsprünge dem Stein einzuprägen, die sich dadurch bilden, daß sich nicht feste, brüchige Materie, sondern weiches Fleisch um die Knochen legt und keine Absätze, harte Kanten und glatte Flächen duldet. Wenn Rodin neben dem weichen, nachgiebigen Fleisch des Frauenkörpers in der „Danaide" den harten unbearbeiteten Stein stehen läßt, so ist das ganz und gar des stofflichen Kontrastes, der Tastimpressionen wegen; das Harte neben dem Weichen, das Bröcklige neben dem Seidig-Glatten, das Warme, Atmende neben dem Kalten, Leblosen. Körperschönheit ist deshalb für diese Plastik nicht die formenfeste des Mannes, sondern die polsterweiche, hinfällige und sinnlichere des Weibes.

Neben der impressionistischen Form die impressionistische Haltung und Bewegung. Nicht freie und gewollte, die Glieder zusammennehmende, das Gleichgewicht abwägende Haltungen, nicht zielverfolgende und koordinierte Bewegungen, sondern die Hinfälligkeit auch hier, das Sich-Lehnen und lässige Stehen, das Zusammenbrechen und Umgerissenwerden, wie es die Danaide hingerissen hat, zusammenhangslose, willenlose Bewegungen, auch hier der Triumph der Materie über die Form. Reflexbewegungen, Zwangsbewegungen lassen den Körper zucken und schwanken und verkünden in L'âge d'airain einen körperlichen Zustand, in dem der Mensch von sich selber nichts weiß, noch seiner Herr ist, alles wie pflanzlich als unbewußtes Wachstum in ihm vorgeht und zitternde Regungen den Körper von den Sohlen bis zum Scheitel durchdringen. Ein dumpfer Druck im Kopf scheint anzuzeigen, daß der Mensch vor dem Erwachen aus einem Traumzustand steht wie eine Knospe vor dem Aufbrechen. Die Weichheit des Fleisches, das Lockere, Schlaffe aller Formen ist die äußere Begleitung dieser seelisch hinfälligen Art inneren Zustandes.

Um ganz die Intentionen Rodins hier zu verstehen, müßte man in die Zeichnungen hineinblicken, wo diese Passivität und Hinfälligkeit der Bewegungen noch ganz anders zum Ausdruck kommen könnte als in dem starren Material der Bronze und des Marmors. Dort fanden sich impressionistische Bewegungs-

RODIN,
Danaide

motive wie das vom Wind getriebene Ziehen eines zur Wolke geballten Körpers, ein mythologisches Symbol dieses willenlosen Geschobenwerdens, Körper sanken und schwebten im Wasser, in diesem weichen Element zufällig und wandelbar getragen, oder die Leiber stürzten durch die Lüfte, fallend und sausend wie von Leidenschaften geschleudert, Francesca e Paolo, und fast immer war es der weibliche Körper, der den Leib dazu gab.

In diesen Zeichnungen allerdings war es möglich, auch mit der Malerei zu konkurieren, japanisch flächenhafte, silhuettenhafte Ansichten zu wählen, nicht mit Linien sich zu begnügen, dem plastisch festen Kontur, sondern mit Farbe Flächen zu füllen, die Farbe über die Ränder verlaufen zu lassen und die Stoffe, die der Künstler in der Plastik als hart und weich zu scheiden wußte, auch farbig zu differenzieren.

Einiges davon hat Rodin versucht, in der plastischen Skizze zu geben. Nicht nur, daß der impressionistische Effekt des Augenblicksschaffens in ihnen wiedergegeben ist, und der schnell zu bearbeitende Thon deshalb ein Lieblingsmaterial selbst in der Imitation durch Bronze geworden ist, die Ansicht soll in ihrer Einfachheit silhuettenhaft wirken, ohne Form, nur wie Striche, die die Richtungen einer gespannten Hand markieren. In solchen flächenhaften und unkörperlichen, silhuettenhaften Ansichten stellt sich vieles der Plastik von Georg Minne dar.

Auch das Zufällige, Ausschnittmäßige gibt diese Plastik. Geschmacklos und unerfreulich die Hand Gottes, die aus dem Stein wächst. Aber das Steckenbleiben im Stein, die halbe Form, die gar nicht ergänzt sein will, sondern zusammenfließt mit der Umgebung, als Materie gebunden ist an Materie, wie im Bilde die Erscheinung der Körper mit dem Schein der Luft zusammenfließt, ist eine häufig von Rodin verwendete Art der Darstellung. Eine Plastik wie die Danaide zeigt zwei Ansichten, beide nicht sich ergänzend, sondern selbständig das Motiv wiederholend, und jede Ansicht hat etwas Ausschnittmäßiges, Zufälliges und vom Stein Verdecktes. Wie die Haare hier im Marmor als weiche, fließende Haarwellen charakterisiert sind, wie sie über den Stein sich ergießen und

alles sich vermischen lassen, das zeigt in hoher Kunst, daß nicht die Form vollendet sein will, sondern daß sie zerstörbar ist, ganz und gar Stoff und Tast-Impressionen vermittelnd.

Auf die Feinheit des Unterschiedsempfindens rechnet diese Plastik mit den feinen, zuweilen kaum sichtbaren Hebungen der Formen. Die leiseste Bewegung in den Gelenken will gespürt sein. Ein Rücken, wie der der Danaide, will in seiner Form, wenn man ihn nachbilden sollte in Ton, nicht abgestrichen, sondern gestreichelt sein. Ebenso ist in den Bewegungen wie des Jünglings, l'âge d'airain, so viel Feines und Zartes, daß es als leises Beben am besten zu bezeichnen ist.

Ein Zittern des Körpers, und wo dies undarstellbar ist, das Zittern des Armes, der Hand, wenn sie über all die kleinen Formenhügel dieser Leiber hinstreicht, das ist direkt die Rauhigkeit, die der Vielfältigkeit der Pünktchen für das Auge im Pointillismus hier als Tastimpression entspricht. Darum wählt man wohl den Stein recht porös, rauh, wie neuere dekorative Plastiker einen tuffigen Stein wählen. Oder man läßt alle Unebenheiten und Fingerabdrücke beim Kneten in Ton auch im Abguß in Bronze stehen, daß die Form einem frischgepflügten Acker gleicht. (Rodin: Puvis de Chavannes.) Die Glätte ist auch in der Skulptur verpönt. Und auch hier sei an die Vorliebe für zottige, fasrige Papiere im Bucheinband und das Unbeschnittenbleiben der Bücher erinnert oder an die rauhen, körnigen Papiere, die für Buckdruck verlangt werden und selbst da Verwendung finden, wo sie, wie beim Schreiben, unbequem sind. Das unser Leben durchdringende Bedürfnis nach Rauhigkeit der Impression siegt damit selbst über den Nutzen.

So oft diese Plastik mehrere Menschen zusammenstellt, komponiert sie sie nicht gedanklich zusammen zu einer beziehungsreichen Handlung oder einer architektonisch abgewogenen, auf einem Sockel sich aufbauenden Gruppe, sondern stellt sie einfach nebeneinander und auf den Boden, als Menschen, deren jeder für sich ein menschliches Grundthema variiert, irgend eine ungeheure Erregung, so daß jede sichtbare Form als

AUGUSTE RODIN, Balzac (Photogr. Durand-Ruel).

Ausdruck eines seelischen Druckes, einer Spannung oder eines Schmerzes empfunden wird. So in den Bürgern von Calais, wo jede gefurchte Stirn, wo abgehärmte und ausgemergelte Züge, Lumpen und wirre Haare und jede Gebärde des krampfhaften Trotzes oder der Verzweiflung eine innere Qual pathetisch ausdrückt oder zum Mitfühlen anregt. Oder jene drei Gestalten des Höllentores, die gebrochenen Nackens und mit hängender Schulter mit dem Arm in höchster Qual nach unten weisen: da hinab. Es ist dreimal dieselbe Figur, nur von anderer Seite gesehen, und nimmt so eines der wirksamsten lyrischen Mittel der impressionistischen Poesie vorweg: einen Gefühlsausdruck zu verstärken, indem er wie eine Beschwörung dreimal gesagt wird. Was das Impressionistische daran bedeutet, ist, daß es sich nicht um ein auf ein äußeres Ziel gerichteten Willen handelt, sondern um beziehungslose, unlogische Gefühle, Alterationen des Gemeingefühls, Empfindungen des Druckes und der Benommenheit, des Schmerzes und der Erstickung, und nun zugleich diesen Eindrücken eine Intensität des Empfindbaren, des Gefühls gegeben wird, die wieder der Steigerung der rein äußerlich sinnlichen Eindrucks in der Rauhigkeit parallel zu setzen ist. Man kann hier von einer höchsten Verinnerlichung der Kunst reden, insofern in der Tat alles an diesen Menschen in ihnen verharrt und sie zu verzehren, zu verbrennen scheint. Das Großartigste solcher Innerlichkeit das Insichzusammensinken des Penseurs. Um aber nicht dies als Gegensatz gegen die höchste Veräußerlichung der Kunst im rein sinnlichen Eindruck zu empfinden, wollen wir von einer Beseelung und Entgeistung reden, von einer lyrischen Menschendarstellung. Indem das Gefühl über die Menschen Herr wird, geben sie in gewisser Beziehung den Geist auf, und nur, weil die Ursache dieser Gefühle eine seelische oder geistige und es selbst nicht sichtbar ist, sehen wir in diesen Werken mehr als in den reinen Sinnesgenüssen der impressionistischen Kunst. Ihre Innerlichkeit hat ja auch die plastische Gestalt, die nur mit ernstem Willen darüber wacht, daß die Glieder die Ordnung bewahren, die ihnen den Halt gibt und

die Form erhält. Dennoch ist diese Innerlichkeit in ihrer logischen Strenge kühl und empfindungsarm. Der Impressionismus aber verlangt nach Reichtum des Eindrucks, nicht nach Ordnung. Die Formzerstörung, das Gebrochene und Geknickte, das Zer- und Verstörte ist deshalb an die Stelle des Formschönen getreten, weil, wie schon die Sprache es angenommen hat, in ihnen mehr Seele, Gefühl sich ausdrückt. Plastiken von G. Minne oder gemalte Plastiken und Menschendarstellungen Hodlers, die in Form und Umriß nicht impressionistisch sind, enthalten diese von Rodin zur Meisterschaft erhobene Art des Stimmungsmenschen und der lyrischen Komposition des Gefühlsthemas mit Variationen. (Hodler: Die Lebensmüden.) Mit diesen Mitteln gelingt es Rodin, auch allen Ausdruck in einem Kopf zu konzentrieren, die wirksamsten — und deshalb namenlosesten Stimmungsporträts zu schaffen.

Das Hinausgehen über den bloßen sinnlichen Augenschein zu einer Deutung des Gesehenen teilt diese Menschendarstellung mit der impressionistischen Plastik überhaupt, und nur in dem Wesen dessen, was zum Gesehen hinzugefügt wird, und in dem Mangel an Komposition, liegt die impressionistische Note im Gegensatz zu einer Interpretation, die auf gedankliche, verknüpfende Beziehungen hinführt. Die Vertiefung, die die impressionistische bildende Kunst in dem Lyrismus der Menschendarstellung erfährt, hebt ihn in manchem Betracht auf. Der strengste Impressionismus ist immer eine Kunst der Oberfläche.

Noch fremder als die Plastik muß die Architektur dem Impressionismus sein. Sowohl die Uebersichtlichkeit und Möglichkeit sich zurechtfinden, der Nutzen des Gebäudes als auch die notwendige Berechnung der statischen Momente, das Bauen als solches verhindern hier eine völlige Regellosigkeit, und als bloße Erscheinung ist Architektur ja nur im Bilde möglich. Dennoch sei auf einige Züge moderner Architektur hingewiesen, in denen impressionistische Werte auch in diese hineingetragen werden. Die Architektur ist farbig geworden, nicht selten sogar bunt. Am feinsten äußert sich diese flimmernde Farbigkeit

im Backsteinbau, bei dem man die Fugen hellweiß ausstreicht und durch Einfügen verputzter Flächen in den Ziegelbau für farbige Kontraste sorgt. Der Mosaikschmuck wird wieder beliebt. Man bringt auch Ueberraschungen, geistreiche Einführungen von glasierten Kacheln oder kleinen Feldern in größere Flächen, wo sie, wie eine absichtliche Unterbrechung des Regelmäßigen und Langweiligen wirken. (Haus Olbrich.) Im ähnlichen Sinne wirken kleine Fenster in großen Wänden, möglichst an Stellen geschoben, wo man sie nicht erwartet. Und schließlich hat sich das Bedürfnis nach Rauhigkeit und Unbestimmtheit der Formen in dem monumentalsten Bau der modernen Kultur, dem Haus Wertheim so ausgedrückt, daß in einem lockeren, sehr porösen Stein regellos kleine Reliefplatten verstreut sind, und das Obergeschoß in kleine Felder zu einem reichen Gewebe zerlegt ist, das für die Tasterinnerung einen Reiz gibt wie das Herüberstreichen über eine Harfe. Dagegen ist alles vermieden, was an die logisch-architektonischen Funktionen gegenseitiger Beziehungen des Tragens und Lastens erinnern könnte. Die Idee eines rauhen Stoffes erklärt die plastische Wirkung der Fassade. Am Abend bei leuchtendem Innenraum erzeugt der Wechsel von dunklen Steinstreifen mit glitzernden Fenstern in der Vielfältigkeit und Schmalheit der Streifen einen einzigen flimmernden Eindruck, eines der schönsten impressionistischen Bilder, und weist wieder auf die Malerei als die eigentlich impressionistische Kunst für das Auge.

III. Der Impressionismus in der Musik.

Wie in der Malerei, so charakterisieren den Impressionismus in der modernen Musik die Abneigung gegen gedächtnismäßiges Ordnen und Vereinheitlichen der Eindrücke zu einem Ganzen und die Steigerung des sinnlichen, jeweilig gegenwärtigen Eindruckes.

Wenn wir von neuesten gegenimpressionistischen Strömungen absehen, so dürfen wir als das Unmodernste wohl die Fuge bezeichnen. Was sie bietet, ist in der Tat etwas ganz Intellektuelles, reinste musikalische Logik, allem Sinnenreiz und aller Klangschönheit am stärksten enthoben, weil sie an das Gedächtnis und die Fähigkeit, Töne zu Gestalten zusammenzufassen, die höchsten Anforderungen stellt. Es erklingt ein Thema, eine charaktervolle musikalische Gestalt. Dieses Thema gilt es nun in allen Umkehrungen und Weiterbildungen wieder zu erkennen, und es gilt zu verfolgen, wie alles sich aus dem Anfang entwickelt und nichts für sich, ohne Beziehung zu diesem Aufgebot des Themas einen Wert hat. Die höchste Leistung des Hörens einer Fuge und die größten Anforderungen an die Kombinationsfähigkeit ergeben sich, wenn dieses Thema in zwei oder drei Tonlagen in auseinanderfallenden Zeitmomenten der entsprechenden Töne gleichzeitig aufgefaßt werden muß. Dann gilt es um jeden Preis zu verhindern, daß die gleichzeitig erklingenden Töne als ein-

heitliche Impression, als harmonischer oder disharmonischer Akkord verschmelzen. Nicht zusammen zu hören, sondern jeden einzelnen Ton mit den vorhergehenden und folgenden zum Thema zu verknüpfen und ihn in seiner Stelle im ganzen Motiv aufzufassen, das wird die Losung. Während aber der Impressionismus schon an der Verknüpfung einer Tonreihe zu Gestaltungen thematischer und melodiöser Art die Lust verliert, hat eine die Fuge genießende musikalische Kultur die Kraft, diese Verknüpfungen mehrfach zur selben Zeit auszuführen.

Es ist um so gebotener, die intellektuellen Momente der Fuge wie dieses mehrreihige logische Bewußtsein zu betonen, als die Fuge in anderer Hinsicht gerade mit impressionistischen Formen Aehnlichkeit hat. Zunächst nämlich durch die bloße Wiederholung eines Motivs. Wir müssen aber unterscheiden zwischen der Wirkung durch Wiederholung und der Wirkung durch Wiedererkennen. Die Wiederholung will einen Eindruck nur in seiner Stimmung steigern, oder durch den Reiz des Ewigselben die Qual der Monotonie als Stimmung erzeugen. Dagegen liegt in der Fuge die Absicht, die Wiederholung so zu komplizieren, daß nur die höchste Einprägung des Themas und sein Festhalten im Gedächtnis den Leitfaden herzugeben vermag, die einzelnen Themen aus dem Tongewirr herauszulösen, so wie man aus einer Menschenmenge seine Bekannten herauserkennt. Und jede Umbildung des Themas wird erst dadurch wertvoll, daß es als Umbildung des ursprünglichen Themas erfaßt wird, durch dieses wie ein individuelles Faktum durch den Allgemeinbegriff erklärt wird. Nicht der eigene klangliche oder interessantgestaltige Reiz der Umbildung, sondern die Aufgabe, das Allgemeine im Besonderen wiederzuerkennen, macht die Intellektualität der Fuge aus. Die Kürze des Themas ist dann nur eine Notwendigkeit, diese Art zurückbeziehender logischer Funktion eintreten zu lassen, weil bei weiter ausgeführten Melodien die Aufmerksamkeit auf den Gang der Melodie nichts mehr für die Analyse der gleichzeitigen Tongestaltung übrig ließe. Wir stehen

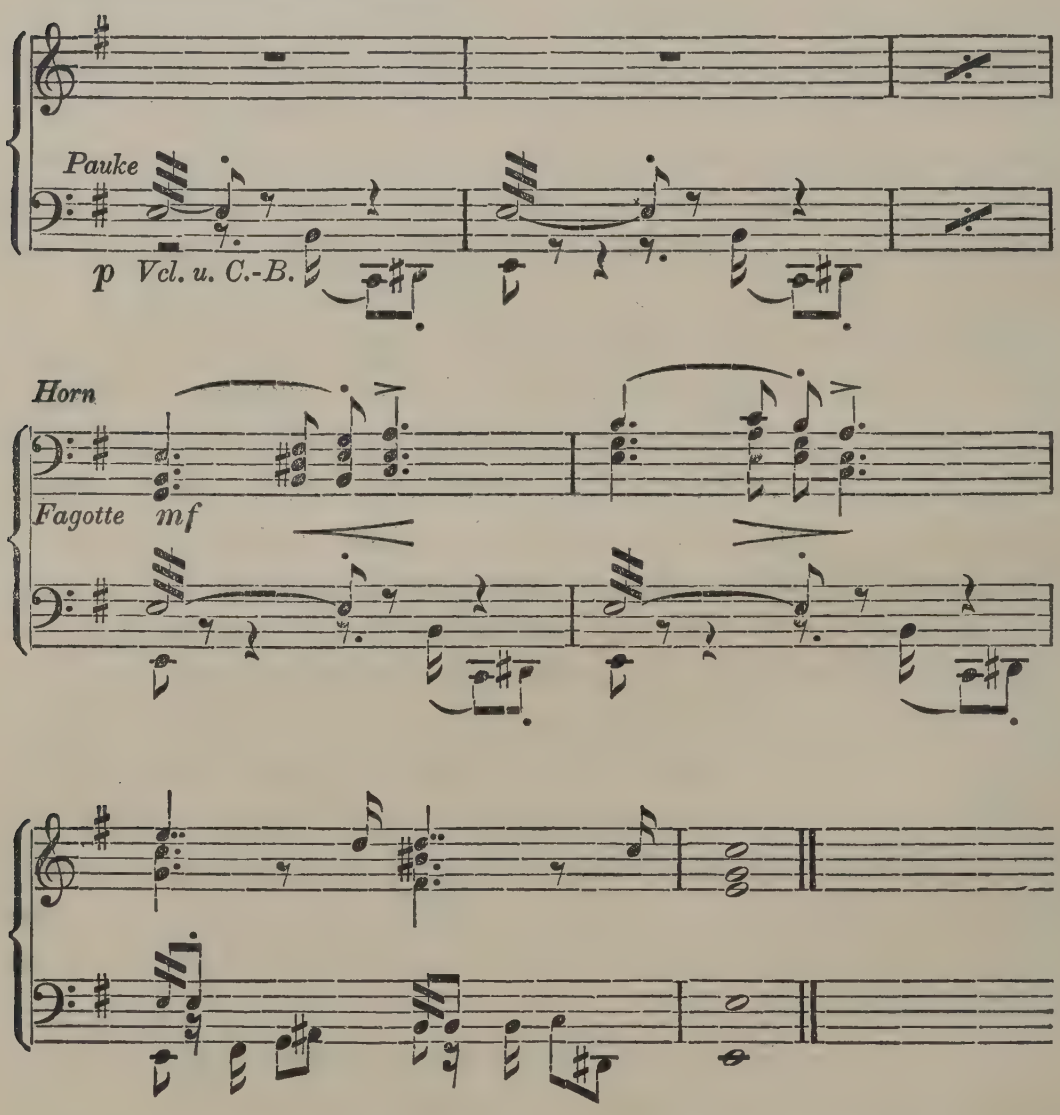
hier an der Grenze des logischen Bewußtseins. Also nicht wegen seines Eigenreizes und seiner Schönheit wird das Motiv wiederholt, sondern durch die Wiederholung und das Suchen und Wiederfinden wird erst etwas Reizvolles — Interessantes aus einem trockenen Thema.

Wie die Fuge, ist die alte klassische Form der Symphonie und Sonate dem modernen Gefühl bei Komponisten und Hörern entfremdet. Das Wesen dieser Formen besteht aber ebenfalls in Beziehung und Rückbeziehung durch Zusammenfügung und Gruppierung der kleinen musikalischen Einheiten zu größeren und einem großen architektonischen Ganzen. Die einzelnen Reihen schließen sich zu einer Strophe zusammen, die Allegrostrophen nehmen eine langsame Strophe in die Mitte und bilden einen Gesamtrhythmus, das so geordnete Gefüge wird durch Wiederholung in anderer Tonart als Einheit konstituiert und noch einmal mit gleichwertigen Einheiten zu einem rhythmischen Ganzen zusammengefügt. Die intellektuellen Mittel der Vereinheitlichung bestehen auch hier zum Teil in einer Art von Wiedererkennen der gleichen Ordnung, der quantitativen Verhältnisse, sei es der einzelnen Versreihen oder der strophischen Gebilde oder der ganzen Sätze. Eine unmittelbare Logik des Ohres macht sich hier geltend, und läßt nichts für sich, sondern alles nur in seinem Verhältnis zu den anderen Teilen und als Glied einer Gesamtfolge erscheinen. Keines der Glieder hat eine so selbständige Schönheit, daß man bei ihm verweilen möchte oder nicht auf einen Fortgang wartete. Ein Teil aus einer solchen Sonate oder Symphonie herausgenommen, läßt sofort empfinden, daß er keinen Anfang und kein Ende hat, daß er auf etwas Vorhergehendes antwortet und auf das Folgende vorbereitet. Als Beispiel nehme man den letzten Satz der Pathétique von Beethoven.

An die Stelle dieser veralteten architektonischen und gesamtrhythmischen Formen sind heute Kompositionen getreten, die dem einzelnen musikalischen Teil eine größere Selbständigkeit gewähren und das gegenwärtig Gehörte nicht

nur in Anknüpfung an Früheres und Folgendes gelten lassen. So werden etwa durch Generalpausen einzelne Teile des Satzes isoliert. (Bruckner.) Die Rhapsodie (Liszt, Brahms) stellt kleine musikalische Gebilde zu einer bloßen Folge zusammen und läßt sie in jedem Augenblick rein für sich, ohne Beziehung zu den anderen wirken. Und während in der Symphonie die einzelnen Teile dem Ganzen zu Liebe zurückhaltend in Schönheit und Wirkung bleiben, bekommen diese rhapsodischen Teile mehr eigenen Charakter.

Liszt, Ungarische Phantasie.



Die Eindringlichkeit des Motivs, das Charakteristische tritt an Stelle des logisch Notwendigen. Die Vereinheitlichung be-

steht dann nicht mehr in Aufbau und Gruppierung, sondern in dem ähnlichen Charakter der Teile, der gleichen Stimmung. Und die künstlerische Rechnung in der Folge der Stücke besteht in der Berücksichtigung der Erregbarkeit des Ohres, ob wir im Begriff sind zu ermüden und aufgestachelt werden sollen, ob nach einer Exaltation eine Besänftigung eintreten darf, oder ob eine Stille zum Schweigen, oder ein Aufruhr zum stürmischen Tumult fortführt. Also nicht Ordnung, sondern Stimmung der einzelnen Teile zueinander, die kein Gedächtnis voraussetzt, sondern nur mit der Reizbarkeit des Ohres, der Impressionsfähigkeit rechnet. Von Richard Strauß behauptet Leopold Schmidt (Berliner Tageblatt), er wünsche die Sonate überhaupt aus dem Konzertsaal verbannt, und dafür die brillante Opernphantasie eingesetzt. Also eine klanglich bereicherte Aneinanderreihung von Melodien, die niemals mit Rücksicht auf einen einheitlichen Zusammenhang erfunden wurden. Falls die Aeußerung nicht authentisch ist, so ist sie doch, wie sie von Leopold Schmidt benutzt ist, für das Bedürfnis nach Formlosigkeit in logischer Beziehung und charakteristischer Haltung des Einzelnen bezeichnend.

Es ist die äußerste Konsequenz dieser Abneigung gegen musikalische Logik im alten Sinne und den Genuß am Uebersehen und Zusammenfassen, wenn der Zusammenhang aus der musikalischen Form überhaupt herausgenommen wird und durch die leichter zu fassende Geschehensfolge des Programms ersetzt wird. So ist in Bezug auf das Ganze und seine Einheit die Musik nur noch Uebersetzung oder Illustration, deren Teile durch die außerhalb der Musik liegende Idee zusammengehalten werden. Das Zufällige und Unangeknüpfte wird dadurch scheinbar gerechtfertigt, während der eigentliche Sinn der Programmusik nun darin besteht, dem Gegenwärtigen eine gesteigerte Bedeutung zu verschaffen und uns von einem packenden Erlebnis in das andere zu führen, als ob wir durch einen reichen Blumengarten oder eine abwechselungsvolle schöne Landschaft spazieren, niemals wissend, welche Ueberraschungen und Genüsse uns noch begegnen werden. Der

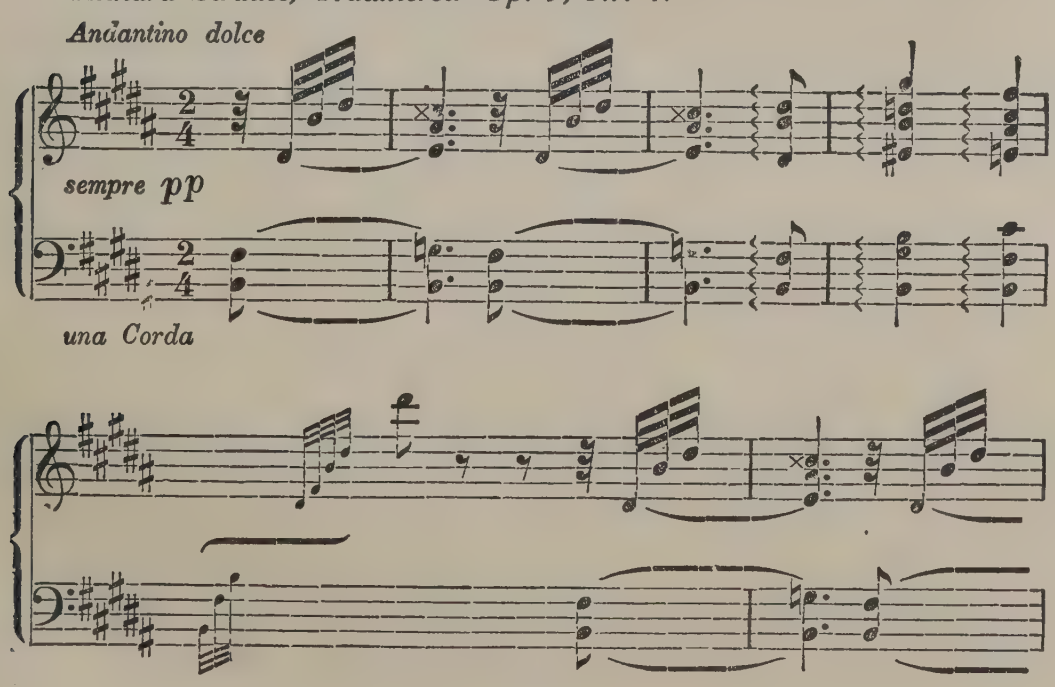
musikalische Zusammenhang bezieht sich dann immer nur auf die Ebnung des Weges von einer Station zur anderen, auf die Uebergänge (Liszt, Richard Strauß, Mahler).

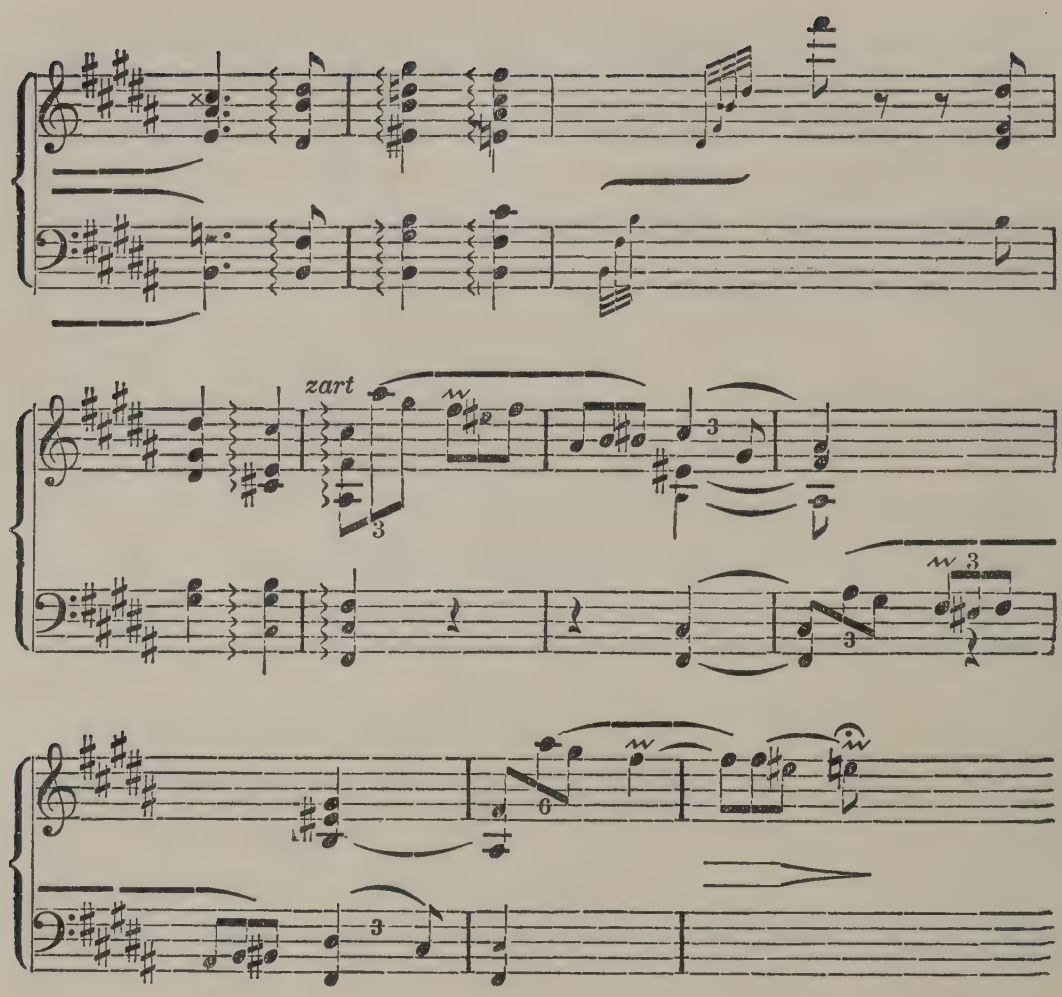
So führt der Impressionismus in letzter Linie auf eine Kultur der Oper und eine Vereinigung der Künste. Der streng einlinige Verlauf rein musikalischer Kompositionen wird ersetzt durch die gegenwärtige Beziehung und Zusammenstimmung von Bild, poetischem Geschehen und Musik. In Bezug auf die Musik ist es damit möglich, ganz auf logische Komposition zu verzichten, die Musik immer nur Illustration und Interpretation sein zu lassen, was eine Programmusik nur, wenn sie abstrakt wird und wieder unimpressionistisch, allein konsequent durchführen kann. Für das dramatische Geschehen andererseits wird durch diese Begleitung eine gewisse Handlungslosigkeit, eine gefühlsmäßige Bedeutung des Vorganges nahegelegt, damit das poetische Leben sich in musikalischen Ausdruck, der Charakter der Person sich in eine musikalische Stimmung, ein Leitmotiv umsetzen kann, und so eine Situation durch ihre Stimmung durch alle Sinne zugleich zu uns sprechen kann. Die im Verhältnis zur reinen, absoluten Musik schon immer lockere, impressionistische Form der Oper wird dadurch in einem Sinne umgeformt, der zwar das Sprunghafte des Wechselns von Handlung und musikalischen Einlagen beseitigt, und so im Eindruck einheitlicher, gleichmäßiger wirkt, andererseits aber sowohl aus der Ouvertüre, wie den Einlagen und der poetischen Handlung das entnimmt, was klare und zusammenhängende Form ist. So ist es gerade das Verdienst des Impressionismus, durch Aufgeben aller Form einen gleichmäßigen Eindruck und eine Harmonie von Wort, Bild, Klang geschaffen zu haben, die Oper zu einer künstlerischen Gesamtwirkung erhoben zu haben. Das macht Wagner's Musik zu der beherrschenden Musik unserer Tage. Oper und Liedkunst erreichen in unseren Tagen eine höchste Blüte, weil der Text nicht mehr bloß eine Nebensächlichkeit für eine in sich geschlossene musikalische Formenwirkung ist, sondern beide ineinander wirken im Ausdruck derselben sich wan-

delnden Stimmung. Auch die Liedkunst eines Hugo Wolff, der die vollkommensten poetischen Schöpfungen lyrischer Art wie die Mörickes ohne Schaden anvertraut werden konnten, ist nur möglich geworden durch das Aufgeben starrer, sich selbst genügender, musikalischer Logik und Anschmiegung der Musik an die schon gegebene Deklamation des Wortes, durch Musik als Interpretation. (Alexander Ritter, Richard Strauß.)

Denn auch das kleinste musikalische Gefüge, das Lied wird noch von dieser impressionistischen Form-Auflösung betroffen. Der klare melodiöse Flug eines Haydn, Mozart ist vielfach veraltet, kann uns sogar langweilen, so wie wir in der Malerei keine Freude an der Figur mehr haben. Die Melodie schrumpft zusammen zu einem Motiv oder einem musikalisch gestalteten Schrei, einem klagenden oder jauchzenden Stimmungston. Lieder und Tonstücke bewegen sich in freien Rezitativen oder im freien, der Laune und dem Augenblick nachgebenden Phantasieren. Eine Träumerei von Strauß beginnt mit einem selbständigen Akkord, und fährt unvermittelt in einem rezitativischen Zwiegespräch fort, in dem ein einziger Vers, ein Motiv bald im Sopran, bald im Baß wie ein gesprochener Satz wiederholt wird. Zur Melodie und geordneten Strophe kommt es nicht.

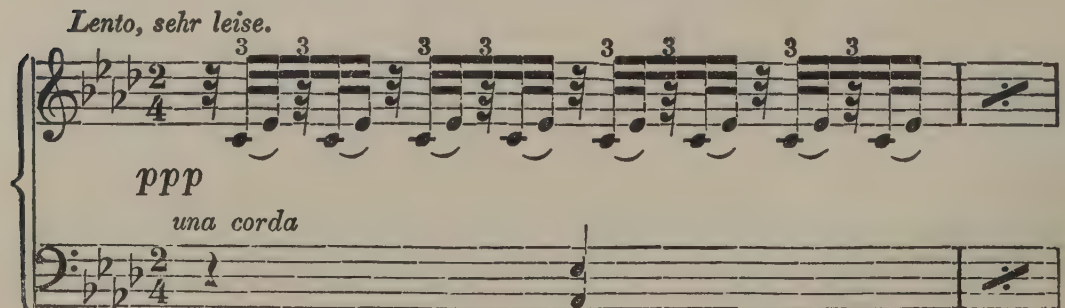
Richard Strauss, Träumerei. Op. 9, Nr. 4.

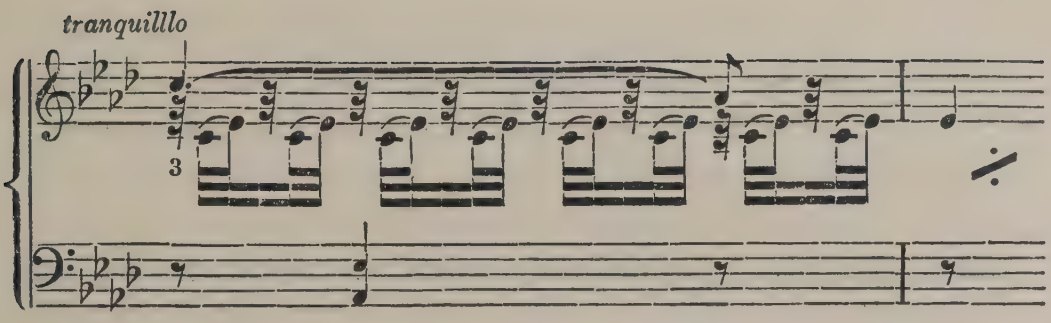




Oder es bleibt selbst noch die klar gestaltete musikalische Phrase aus, und allein der wiegende, gleichmäßig fallende oder steigende Rhythmus eines gebrochenen Akkordes oder einer einfachen und eintaktigen diatonischen Tonfolge versetzt uns durch ständige Wiederholung in eine gleichmäßige Unruhestimmung, vergleichbar dem Geräusch der Wellen am Meer oder des Summens im Walde.

Richard Strauss: Op. 9 Nr. 2. An einsamer Quelle.

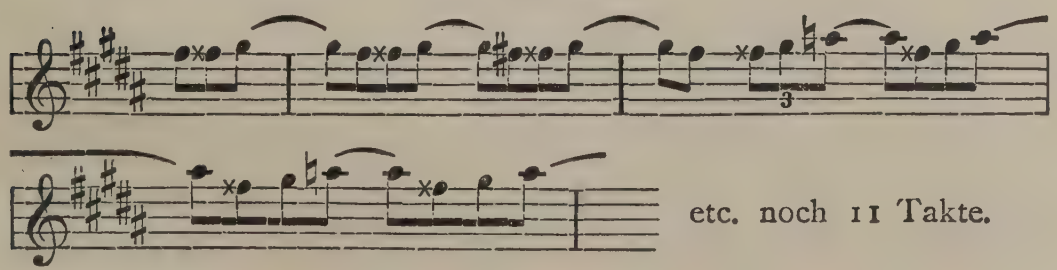




In der Morgenstimmung aus der Peer Gynt-Suite von Grieg wird ein einfaches, bereits aus mehr oder weniger gleichlautenden Elementen zusammengesetztes Motiv ewig wiederholt, nur nuanciert durch die Tonarten und Klangfarbe, in denen es erscheint, und durch die dynamischen Verhältnisse des Leiser oder Stärker. So bleiben wir immer in derselben Empfindung, ohne logischen Fortgang, wie wenn wir der Morgenröte zusehen und statt Formen nur Nuancen der Röte und sie bald intensiver, bald blässer sehen. So gelingt es mit der zeitlichen Kunst der Musik dauernde Zustände darzustellen, mit Tönen zu malen und eine Art von Dekoration für die Handlung auf der Bühne zu erzeugen. Das schönste Beispiel dieses sich wiederholenden, steigenden und sinkenden, schwellenden und schrumpfenden Stimmungsmotivs ist der Feuerzauber aus der Walküre.

In den in der modernen Musik beliebten chromatischen Fortschreitungen besteht die Wirkung gerade darin, daß durch immer erneute Ansätze zu einem Motiv schließlich nur ein übermäßig gesteigertes Spannungsgefühl übrig bleibt, da das die Auflösung erwartende Bewußtsein hingehalten und immer wieder enttäuscht wird. Eine hervorragende Anwendung dieses Prinzips ist in Tristan und Isoldes Liebestod gegeben.

Wagner: Tristan und Isolde, Liebestod.



etc. noch 11 Takte.

Wie in der modernen Malerei Licht und Farbe, so ist das letzte Ziel der impressionistischen Musik Klang und Klangfarbe. Alles, was im momentanen Eindruck das Ohr erregend, befriedigend und betäubend erfüllt, Schönheit und Fülle des gegenwärtigen Eindrucks regieren. Ein Kultus der harmonischen Folge hat die Melodie verdrängt. Darum ist die reich instrumentierte Orchestermusik, die symphonische Dichtung, dem modernen Gefühl konformer als Kammermusik, bei der die einzelnen Instrumente mehr selbständig thematische Bedeutung haben, ähnlich wie die Stimmen im Fugato. Das Orchester dominiert vor dem Soloinstrument oder vor der menschlichen Stimme. (Richard Strauß, Max Schillings.) In Oper und Lied tritt der Charakter der Begleitung zurück hinter einer Musik, die mit Gesang und Wort ein ganzer, in eins fließender Eindruck werden soll. (Wagner, Hugo Wolff.) Der Orchesterapparat, den eine moderne Symphonie verlangt, wächst ins Ungeheuerliche. Nicht nur, daß alle Instrumente vervielfacht werden, man sucht auch neue, ungewöhnliche Nüancen ergebende Instrumente einzuführen; Heckelphon, Cellesta, Violone, Violotta u. a. Die Instrumentierung zu Mahlers Symphonie No. 3, D-moll mag das illustrieren.

a) Orchester: 1. Holzbläser: 4 Flöten (3. und 4. Flöte wechseln mit 1. und 2. Piccolo; an einer Stelle werden vier Piccoli verwendet), 4 Oboen (4. Oboe wechselt mit Englisch Horn), 3 Klarinetten in B (3. Klarinette wechselt mit Bassklarinette), 2 Klarinetten in Es, 4 Fagotte (4. Fagott wechselt mit Kontrafagott). — 2. Blechbläser: 8 Hörner in F, 4 Trompeten in F oder B, 4 Posaunen und Basstuba. — 3. Schlaginstrumente: 1. und 2. Pauke (je drei Pauken), 1 Glockenspiel, Tambourin, Tamtam, Triangel, Becken (freihängend), kleine Trommel, grosse Trommel mit daran befestigten Becken, Rute (auf das Holz der grossen Trommel geschlagen). — 4. Saiteninstrumente: 2 Harfen; Streichorchester.

b) Singstimmen: Alt-Solo, Frauenchor.

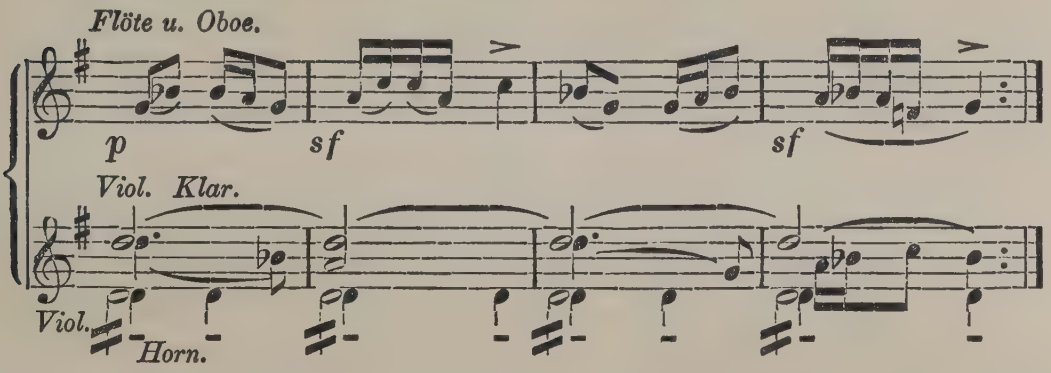
c) In der Ferne aufgestellt: Posthorn, mehrere kleine Trommeln.

d) Vier abgestimmte Glocken, Knabenchor.

Auf diese Empfänglichkeit für Klänge und Stimmungen richtet die Kunst des Impressionismus ihr Hauptbemühen, entsprechend einer außerordentlichen Verfeinerung des Gehörs für Klänge, Klangnuancen, Klangschattierungen und die dyna-

mischen Unterschiede von laut und leise. Denn nicht die lauten und vollen Akkorde, die reichen Klangmassen sind es, die uns in erster Linie reizen. So sehr mit der Steigerung des gegenwärtigen Eindruckes auch jene Tendenz bei Wagner eingetreten ist, das ganze verstärkte Orchester für einen Ton zu bemühen, ganze Tonsturzbäche über den Hörer auszuschütten, das innerste Wesen des Impressionismus wird man in diesen Massen- und volkstümlichen Wirkungen weniger finden, als in den feinen und seltenen, den gedämpften und fremdartigen Klängen, die man zum Teil der anders instrumentierenden ausländischen Musik entnimmt, ungarisch, algerisch, ägyptisch. (Brahms, Liszt, Saint-Saëns, Bizet.)

Dvorak: Sinfonie „Aus der neuen Welt". 1. Stz. 2. Thema.



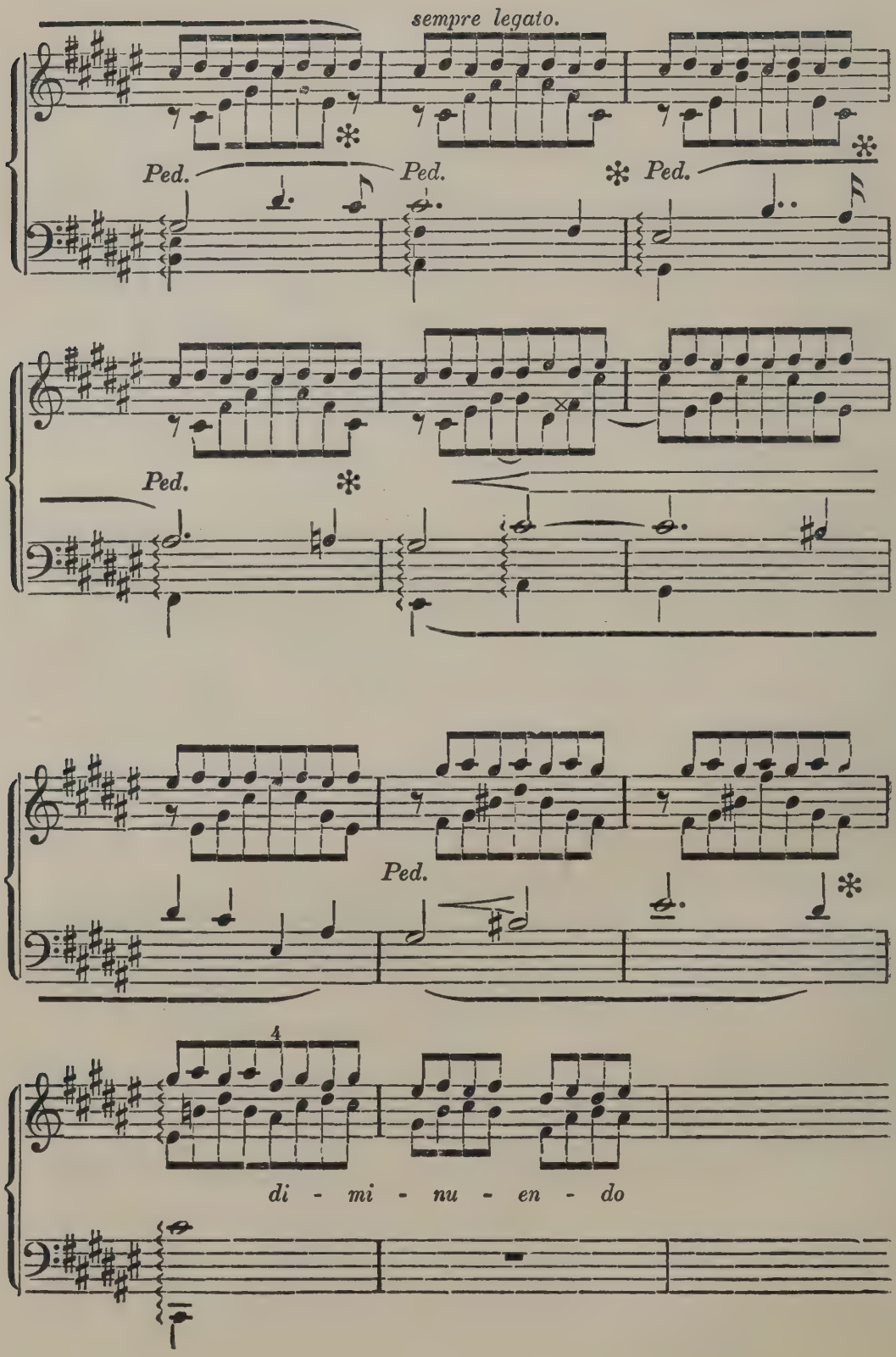
„Die zweiten Violinen wiederholen gleich darauf das Thema im *ppp*; die Violoncelli geben pizzikato die leere Quinte g—d dazu an."

Feinste Unterschiede in der Klangfarbe wahrzunehmen, so daß die Lehre von der Instrumentierung der Lehre von der thematischen Gestaltung fast vorangeht, die Färbung der einzelnen Tonarten zu genießen, in denen sich bei der Wiederholung gleicher Motive doch der Eindruck beständig erneut, die Schattierungen des Leiser und Stärker bis auf Feinheiten des ppp zu würdigen, alles das gehört dazu, um modernen musikalischen Sensationen gerecht zu werden. Die Neu-Ausgaben von Klassikern, wie die Beethoven-Ausgabe von H. v. Bülow, Bach-Ausgaben von Busoni, haben durch die vermehrten Vortragsbezeichnungen ein modernes Kleid erhalten, und die moderne Interpretation der alten Musik beruht auf der Herausarbeitung der Nuancen und Finessen, indem durch Wechsel im Tempo, durch stimmung-

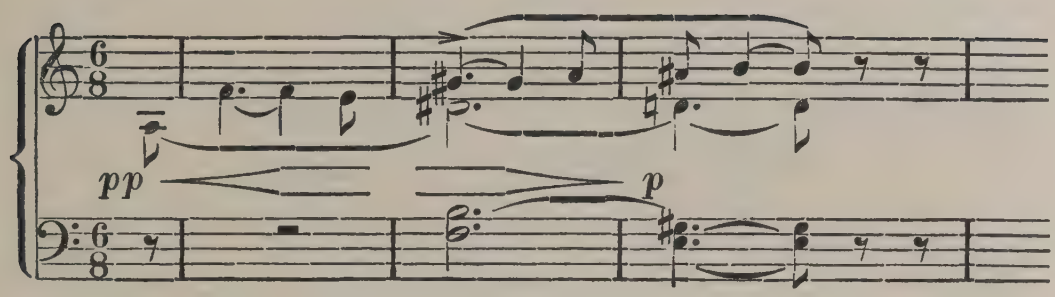
machende Interpretation der Pausen und Nuancierung des einzelnen Klanges und der Rhythmen auch der logisch klare Fluß klassischer Musik in die kapriziöse und stimmungsvolle moderne Sprache übersetzt wird. Das ist es, weshalb viele musikalisch Gebildete von einem Dirigenten wie Nikisch lieber Tschaikowsky als Beethoven sich vorführen lassen.

Der Pointillismus in der Malerei hat in der Musik ein Gegenstück in den tonreichen Akkorden, in denen einfache, selbst triviale Motive Reiz bekommen. Je mehr Töne und je weiter auseinander liegende Töne in einem Klang vereinigt sind, um so weniger verschmelzen sie zu einer Klangeinheit, und ohne daß die Tonhöhe, die Bedeutung des Klanges im jeweiligen Motiv verändert wird, bekommen solche Klänge doch eine Art von Geteiltheit und Vielfältigkeit, die der Auflösung eines Farbentones im Punkte für die Wirkung gleich kommt. Der Eindruck des Vibrierens, mit dem wir die Unruhe, das Flimmern impressionistischer Bilder vergleichen, stellt sich aber bei tonreichen Akkorden in der Musik als ein schwingendes, intermittierendes Geräusch wirklich ein, und zwar um so mehr, je dissonanter die Töne sind. Dieses zitternde, eigentümlich nervenreizende Geräusch, das die Psychologie Schwebungen und deren Eindruck sie Rauhigkeit nennt, gibt den modernen Klängen eine raffinierte, nervöse Wirkung. Wir empfinden wegen des Reizes dieser Rauhigkeit und Mattigkeit manche Disharmonie gar nicht mehr als unangenehm, sondern genießen sie als besonderen Reiz. So klingt uns die weniger harmonierende kleine Terz süßer als der reinere Zusammenklang von Oktave, Quinte, große Terz und Quarte. Das erklärt uns den Kultus der Disharmonie in der neueren Musik, das Suchen nach seltenen ungewöhnlichen Akkorden, die in der heutigen Verwendung früher aus der Harmonielehre als zu vermeiden angeführt wurden (Strauß, Salome, Reger). Die eigentümlich nervenreizende Musik Wagners bezieht daraus ihre Stimulantia. Der Tristan ist so das höchste musikalische Kunstwerk für moderne Empfinden geworden, und wir brauchen nur auf die berühmten Akkorde gleich zu Anfang des Vorspiels zu verweisen.

Liszt, Bénédiction de Dieu.


sempre legato.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
4
di - mi - nu - en - do

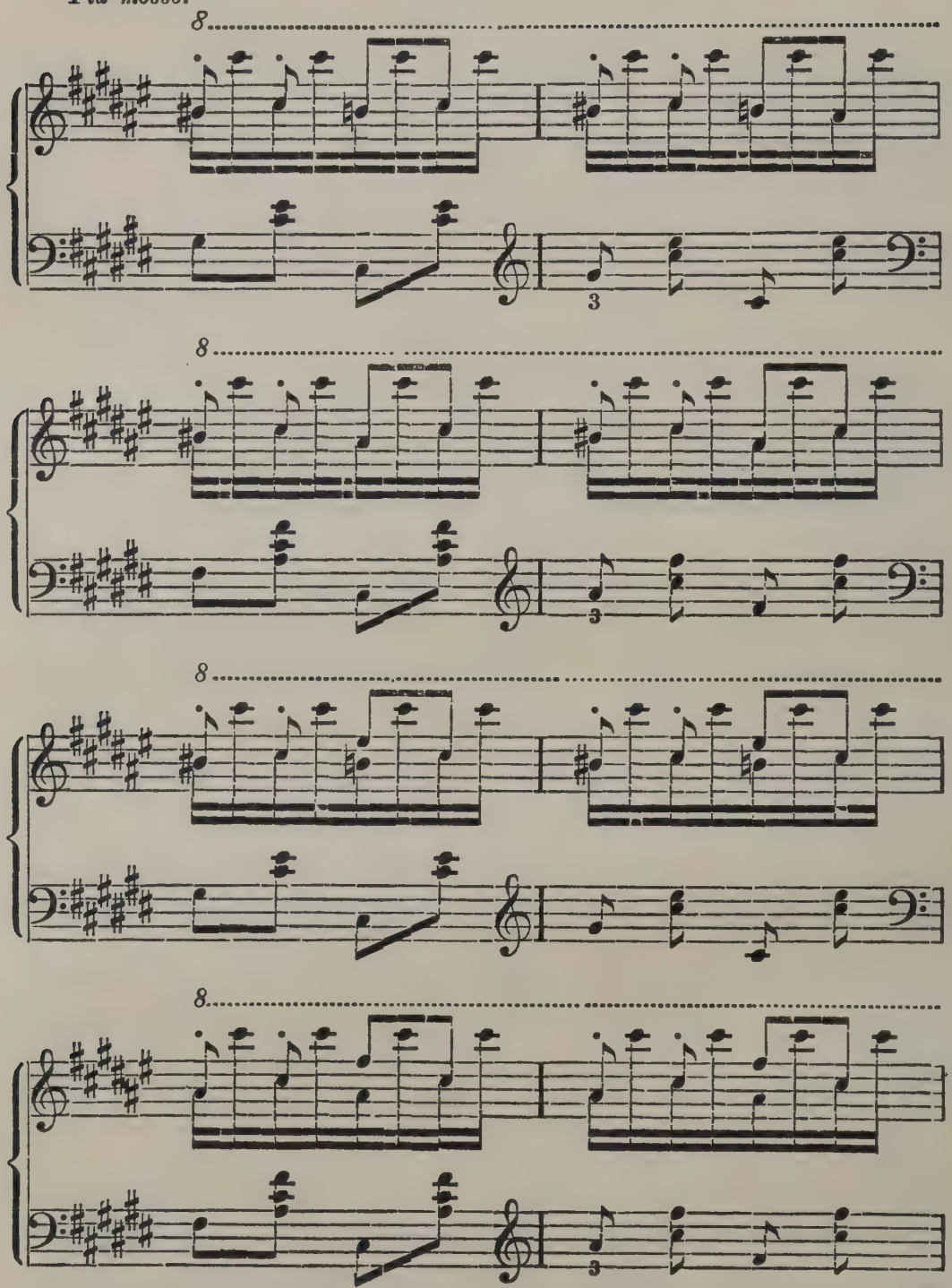
Wagner: Tristan und Isolde, Vorspiel.



Dieses Mittel, durch Disharmonie Rauhigkeit zu erzeugen und den Klang nervös und interessant zu gestalten, ist das feinste, weil unmerklichste, da wir weder die Tonhöhen noch die Rhythmen der Schwebungen gesondert auffassen, nur die Wirkung auf den Klang wie einen zitternden, unbestimmten Nebel empfinden. Die moderne Musik bemüht sich aber auch, direkt durch volle Töne, nicht nur mit Nebengeräuschen, solche nervös vibrierenden Wirkungen zu erzielen. Derber, handgreiflicher und nicht zu überhören ist es, Akkorde arpeggieren zu lassen, oder durch arpeggierende, tremolierende, trillernde Begleitungen die Melodie in ein intermittierendes, nervenrüttelndes Geräusch wie in einen Klangnebel einzubetten. Ein Arsenal solcher Wirkungen und dadurch das moderne Konzertprogramm und die moderne Komposition mit beherrschend ist in Liszts Werk zu finden. Ein instruktives Beispiel entnehmen wir der schönen Bénédiction de Dieu, wo in moderner Art langaushaltende, orgeltonartige Klänge in gewisser Selbständigkeit ihrer Klangwirkung die einfache Melodie bilden, und ganz impressionistisch die Begleitung durch teilweise dissonierende trillernde Akkorde hergestellt wird; das Schwebende und Rauhe dieser vollen Akkorde, Dissonanzen und Triller und der dadurch verhüllten, noch dazu im Baß aus der Tiefe erklingenden Melodie ist von einziger, mystisch sinnverwirrender Wirkung.

Bei Liszt findet sich am häufigsten die Brechung eines Motivs, indem jeder Ton als eine in ihrer musikalischen Gestalt belanglose Figur auftritt, als ein gebrochener Akkord, der in der Schnelligkeit der Tonfolge nur als Klingeln gehört wird.

Liszt, Ungarische Rhapsodie Nr. 2.
Più mosso.



In Verbindung mit einfachen, trivialen Motiven erreicht Liszt in Rhapsodien eine sinnenfällige Wirkung, die man mit dem Sprühen eines Feuerwerkes vergleichen mag. Doch wird diese rein sinnliche, geistlose Wirkung des bloßen Klingens um so kunstloser, je mehr sie sich von der Feinheit und dem Raffine-

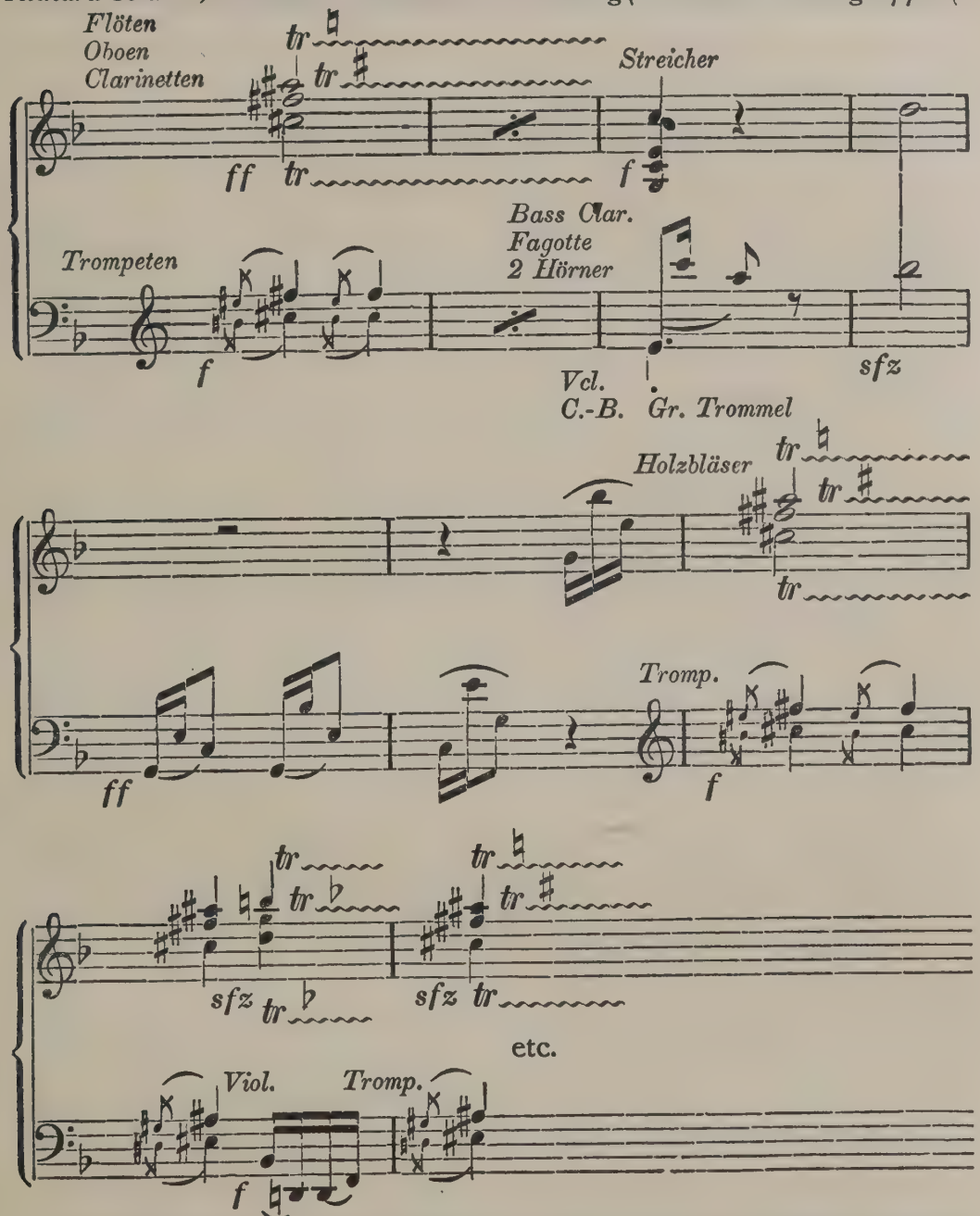
ment indirekter, nur mitschwingender Rauhigkeit entfernt, und sich dem Charakter der Militärmusik nähert. Entsprechend finden wir auch in moderner Musik eine Vorliebe für Instrumente, die nicht melodiös wirken können, nur die Rauhigkeit kurz absetzender und schnell sich folgender Geräusche und schwebender, schnarrender Resonanzen ergeben, wie Trommel, Kesselpauken, Becken, Triangel, (Mahler).

Das gröbste Mittel dieser rein stimulierenden, nervenreizenden Musik ist schließlich ein überschnelles Tempo, das Prestissimo, das in der klassischen Musik erst eintreten durfte, wenn der Geist ermüdet und durch solche Reizmittel erregt werden mußte, am Finale. Heute besteht ein Teil der Hauptwirkung darin, möglichst akzent- und absatzlos, in atemloser Hast eine Tonfolge fortstürzen zu lassen (Liszt, Symphonische Dichtungen und Rhapsodien). In einem Stück von Grieg aus Peer Gynt, in der Halle des Bergkönigs, wird ein mehr charakterisierendes als melodiöses Motiv ständig wiederholt, aber das Tempo stetig gesteigert, so daß es mit dem Effekt höchster Aufregung schließt. Damit hängt zusammen, daß auch die Sätze alter Musik von Virtuosen schneller im Tempo genommen werden, als sie vom Komponisten gemeint sind. Es ist auch hier die Ungeduld, die wir dem Zusammenfassen zu Formen entgegenbringen. Denn je langsamer die Töne sich folgen, desto geringer wird der sinnliche Reiz der Abwechselung, der bloßen Erregung, desto stärker die Anforderung an die Kraft des Willens und Intellekts, die Tonfolge zu verknüpfen, und an das Gedächtnis, den vorhergegangenen Ton noch für den folgenden zu bedenken. Wie wir mit einem Blick ein Bild erfassen wollen, so auch in einem Moment das musikalische Motiv, und bei einem Adagio von Haydn fehlt uns leicht die Ausdauer, den Faden weiter zu spinnen, wir lassen uns ablenken und ermüden. So ist das alla breve Tempo Mode geworden, bei dem im Dirigieren die rhythmischen Unterabteilungen wegfallen, und so, trotz eines Moderato, jeder Takt ein beschleunigtes Tempo erhält, weil er in eine Zeiteinheit hineingepreßt wird.

Eine Bereicherung anderer Art, aber in der Musik sehr nahe liegend, ist die Steigerung des Ausdrucks. Die Beziehung des Klanges zur menschlichen Stimme ist unmittelbar verbunden mit Beeinflussungen des Gemeingefühls, die wir traurig oder freudig, erhoben oder niedergedrückt empfinden. Und in dem rhythmischen Element liegt ein Anreiz, das Muskelspiel in Bewegung zu setzen und so den ganzen Körper in Erregung zu bringen. Aber während klassisch gebundene, logisch gehaltene Musik den taktierenden Rhythmus nur als Begleitung verwendet, um den gestaltenden, nicht innervierenden Rhythmus der musikalischen Phrase sich klar in seinen Zeitgrenzen ausbilden zu lassen, wird jetzt der den Körper erregende rhythmische Takt Selbstzweck. Zuckende, markierte Rhythmen ungarischer Musik, Tänze in ernsthaftester Komposition und für den kultivierten Geschmack befriedigen ein erstes Bedürfnis nach Erregung durch körperliche Gefühle und Gefühle überhaupt (Brahms, Grieg). Diese innere Nachahmung mit dem Muskelspiel ist auch die Grundthese einer Richtung der modernen Aesthetik geworden (Groos, der ästhetische Genuß).

Dann aber ist die Nachlässigkeit im Ordnen und Formen geradezu eine Vorbedingung, alles Nachgeben und Ziehen, alle Nuancierungen der Töne so sich frei bewegen zu lassen, daß die Motive und das ganze Stück wie mit menschlicher Stimme vorgetragen erscheinen, das Schluchzen und Tiefatemholen, das Ersterben der Stimme und das Ersticken, der gellende Aufschrei und das flatternde Gelächter in die Musik hineingenommen werden. Die Motive sind seitdem so von Innerlichkeit und Menschlichkeit erfüllt und mit Ausdruck gesättigt, daß in jedem Moment der ganze erregbare Mensch die Musik empfindet. Der Reichtum des Eindrucks verlangt deshalb auch nicht Schönheit, sondern Pathos, und das Tieftraurige ist eben deshalb vor dem klassisch Schönen ein Vorzug, weil es den Menschen ganz ausfüllt. Auch hier erhält die Disharmonie besonderen Wert. So wird es die Absicht der Programmusik, in ständigem Stimmungswechsel den Menschen seelisch zu zerreiben und zu zerkneten. Und der musikalische Genuß gestaltet

Richard Strauss, Domestica. Schluss der Einleitung (Coda der Themengruppen(.

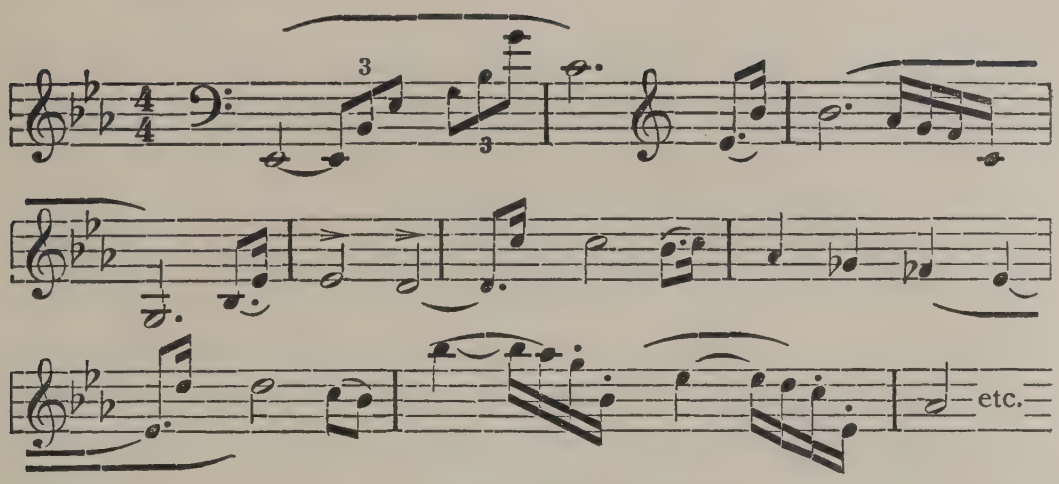


sich nicht mehr so, unbekümmert um das, was um einen herum vorgeht, die Töne als das in sich Zusammenhängende aus dem Bewußtseinskomplex herauszuheben, ihren tonalen, zeitlichen Beziehungen die ganze Aufmerksamkeit zu schenken, sondern die Augen zu schließen, weil die Außenwelt der von der Musik erregten Innenwelt nicht mehr entspricht. Denn diese Gefühle setzen auch die Phantasie ins Spiel, und ohne daß durch gesetzmäßige Beziehungen die Musik von bestimmten Situa-

tionen erzählen müßte, bringt uns doch die Stimmung in solche hinein, und gelingt es, mit jenen gestaltlosen, sich wiederholenden Stimmungsrhythmen Visionen von Wald und Meer, von dunklen Nächten und hellem Sonnenschein, vom Flattern eines Schmetterlings und Rieseln einer Quelle anzuregen und durch Associationen den Eindruck zu bereichern. So verträgt sich eine Kunst, die gerade den gegenwärtigen Eindruck rechtfertigen will, mit einer Vieldeutigkeit, die die Bilder und Gedanken nur als ungebundene und mitschwingende, den Eindruck nicht erklärende, sondern bereichernde Vorstellung nebenher gehen läßt. Auch diese Seite musikalischen Genusses hat ihre theoretische Formulierung in der einseitigen, aber zeitgemäßen Lehre von Friedrich v. Hausegger, daß alle Musik Ausdruck sei, und es erklärt sich, daß die ganze ausdruckgesättigte Musik Wagners den Wagnerianern Musik als identisch mit dem Urgrunde alles Menschlichen und der Welt überhaupt erscheinen lassen konnte. (Curt Mey, Die Musik als tönende Weltidee.) Die Kunst aber, Musik menschliche Stimme, Ausdruck und Phantasieerregung sein zu lassen, scheint uns nirgends weiter getrieben als bei Richard Strauß. Wir haben hier den Lyrismus der Motive und der Musik als eigentümliche Leistung des Impressionismus. Eine wirklich erzählende Programmusik würde aber wieder gerade das Gegenteil bedeuten.

Schließlich finden wir auch in der Musik eine gesteigerte, mit Andeutungen sich genügende Auffassungsfähigkeit. Die Motive sollen so kurz als möglich sein, die Ungeduld verlangt ein schnelles Tempo, erfaßt aber doch in diesem Presto das, was an Gehalt geblieben ist, schnell und sicher, und vielleicht gerade deshalb ohne Genuß am Auffassen. Auch hier Schlagfertigkeit, aber keine Ausdauer. Zugleich werden die Motive künstlicher, gesuchter, weniger dem durch Gewöhnung oder angeborene Disposition gegebenen Bedürfnisse des Ohres angepaßt, wie es sich in dem diatonischen System ausdrückt. Sie sind oft weniger sangbar und weniger leicht zu behalten, die Akzentuierung und rhythmische Interpretation weniger ohrenfällig und klar als in Formen älteren Stiles.

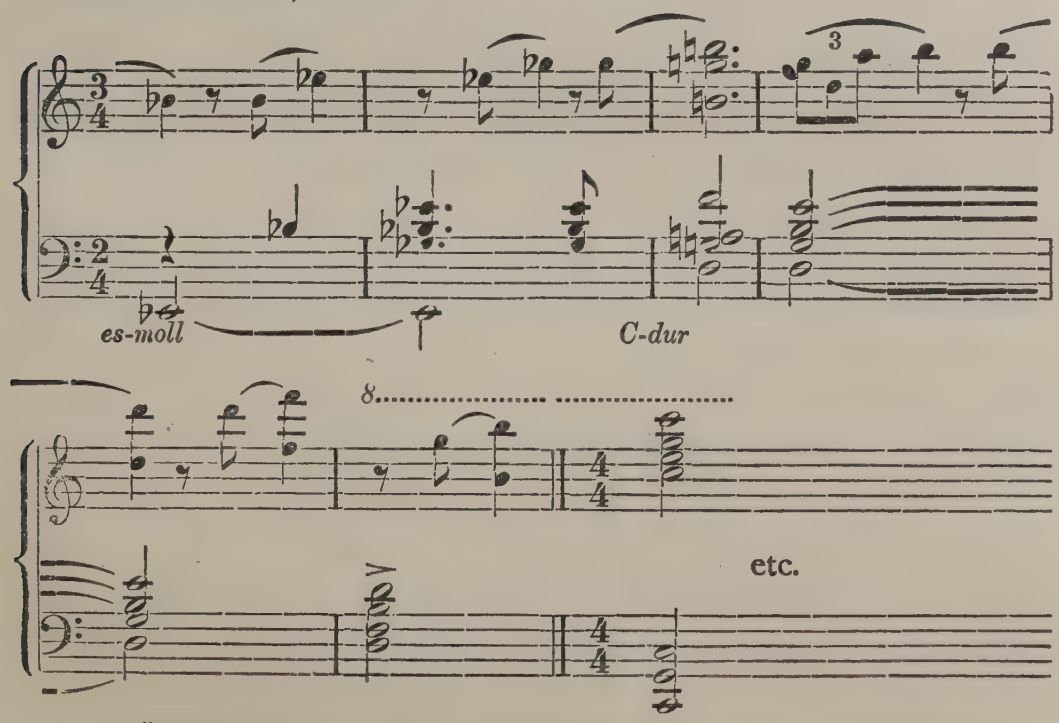
Richard Strauss, Heldenleben.



(Verschiedene Rhythmen in einem Thema.)

Die Undeutlichkeit wird gesteigert durch Wechsel im Tempo oder Rhythmus innerhalb desselben Motivs und durch ein widerspruchsvolles Verhältnis im Rhythmus des Motivs und der Begleitung (Brahms). Statt der Klärung der Form durch Angabe der gleichen Zeitteile leistet die Begleitung jetzt eine Ver-

Richard Strauss, Salome.



(Überraschend schnelle Modulation von es-moll nach C-dur; Oberstimmen im $^3/_4$-, Unterstimmen im $^2/_4$-Takt.)

wirrung, daß das musikalische Motiv sich wie in einem Gestrüpp versteckt.

In gleicher Weise ist es ein die Melodie verhüllendes und verschleierndes Mittel, die Melodie in die Mittelstimme zu legen, und die Oberstimmen, die wir gewohnt sind, als melodischen Kontur zu hören, zur Begleitung heranzuziehen.

In einer stark charakterisierenden Programmusik (Till Eulenspiegel, Don Quichote) kann man so wie so eine Befriedigung des Bedürfnisses sehen, an die Stelle der Erfassung eines einheitlichen Zusammenhanges die Deutung einzelner, beim Fortgang der Musik an schnelle Auffassung appellierender Momente zu setzen, einen Längsschnitt gleichsam in lauter interessante Querschnitte aufzulösen. Die angeführten symphonischen Dichtungen von Richard Strauß sind voll von solchen Scherzen und Pointen. Der Reiz der bloßen Andeutung wäre in der Musik an sich schon enthalten, da sie kein sprachliches Mittel der Verständigung und Beschreibung ist. Aber in diesen charakterisierenden Motiven liegt am ehesten die Gefahr der Programmusik, die Musik ganz nur als Associationsmittel zu verwenden, sie eine Musik für Unmusikalische werden zu lassen und schließlich auch gegen die Hauptforderung des Impressionismus zu verstoßen, den unmittelbaren Sinneseindruck den Kern des reichen Augenblickserlebens sein zu lassen.

IV. Der Impressionismus in der Dichtung.

Ein Buch über das moderne Drama (Edgar Steiger) gipfelt in dem Satze: Alles ist Stimmung. Nichts aber ist so bezeichnend für modern impressionistisches Empfinden, als dieses Wort vom Drama gesagt, von dem man gesagt haben möchte: alles ist Handlung und Konsequenz, ein Schreiten auf ein Ziel, eine unerbittliche Logik und großartige Architektonik der Ereignisse. Die alte Freitagsche, heute auch theoretisch bekämpfte Lehre von einem gegliederten Zusammenhang spannenden Geschehens, einer einheitlichen Folge, in der alles seine Bedeutung als Fortführung des Vorangegangenen, als Hinweis auf das Kommende besitzt, als Einleitung, Exposition, als aufsteigende Handlung, Höhepunkt, als Fallen der Handlung, retardierendes Moment, Katastrophe, trifft in der Tat das Wesen des Dramatischen, aber nicht des modernen Dramas. Dies gibt einer Poetik eher recht, nach der alles Ausdruck und Gefühl, alles Stimmung ist. Wir haben Dramen, aber ohne Dramatik. Bis zur völligen Handlungsauflösung können wir die Stufen impressionistischer Dramatik verfolgen.

An die Stelle des dramatischen Geschehens mit seiner Verknüpfung verschiedenartiger, unter- und übergeordneter, als Ursache und Wirkung, Schuld und Buße motivierter Momente tritt im Drama und Roman die Charakter- und Milieuschilderung. Die einzelnen Züge eines einzelnen Charakters

(Kollege Crampton von Gerhart Hauptmann), oder einer Zeit, (Florian Geyer von demselben) werden im Wechsel der Ereignisse enthüllt. Die Ereignisse werden nur das Mittel, gleichzeitig und nebeneinander bestehende Charakterzüge einer Psyche, eines Zeitbildes im Nacheinander vorzuführen, oder eine besonders interessante Seite, eine pathologische Anlage (Alkoholismus), eine Degenerationserscheinung eines alten Geschlechtes im verschiedensten Lichte zu zeigen. (Thomas Mann, die Buddenbrooks.) So ist es mehr das Zusammenstimmen und Zusammenpassen der einzelnen Stationen des Kunstwerks, eine Reihung und Vervielfältigung gleichartiger Elemente, das die Einheit hineinbringt, als ein Aufbau verschiedenartiger zu einem Gesamtgeschehen. Charakter- und Milieuschilderung sind nicht die ausgeprägtesten impressionistischen Formen, stehen aber dem Impressionismus näher als das Handlungsdrama strengen Stils.

Die impressionistische Form ist wie schon in der Musik das Thema mit Variationen. Die einzelnen Akte des Dramas, die Kapitel des Romans stehen nicht in vorbereitendem und erfüllendem Verhältnis zu einander, sondern bilden selbstständige Teile mit geschlossener Handlung und Entwickelung, die ein Grundthema in verschiedenen Variationen durchführen. Von Jens Peter Jacobsen entsprechen sich Niels Lyhne und Frau Maria Grubbe vollständig in dieser Komposition, beidemale das Grundthema durchführend, daß ein Mann nie ganz an die Frauen herankommt, denen er sich nähert, oder eine Frau sich von allen Männern löst, denen sie verbunden war, weil immer an der Männlichkeit etwas fehlte, das diese Frauen ganz gefangen hätte. Erst im Schlußkapitel tritt nach allen unbefriedigt lassenden Lösungen und Enttäuschungen die Erfüllung ein, die Auflösung der immer wiederholten Dissonanz. Am geistreichsten ist diese Form in Wedekinds Erdgeist durchgeführt, das technisch wohl das interessanteste Drama moderner Dichtung ist.

In jedem Akt vollzieht sich dieselbe Handlung. Die Hauptperson ist ein Weib, aber kein tragischer Held, sondern der triumphierende,

das Schicksal, das in jedem Akt einen Mann zu Grunde richtet. Den Medizinalrat Goll, einen Lebemann, rührt der Schlag bei dem Anblick, der sich ihm bietet, als er in das Atelier zurückkehrt, in dem er seine Frau mit dem Künstler eine Zeitlang allein gelassen hat, um sie malen zu lassen. Dieser Künstler entleibt sich selbst, als ihm die Augen über die Vergangenheit und Gegenwart dieser seiner Frau geöffnet werden. Im dritten Akt wird ein afrikaforschender Prinz gütlich beiseite geschoben. Im letzten Akt wird der Gatte, der durch das ganze Stück hindurch der Liebhaber dieses Weibes war, von ihr selbst erschossen, als er, von einem halben Dutzend Liebhabern seiner Frau zu gleicher Zeit betrogen, sie zwingen will, selbst ihrem Leben ein Ende zu machen. Auch darin ist das Stück ganz und gar modernste Dramatik, daß das Geschehene selbst uninteressant und in einem unmöglichen, nur skizzierenden parodistischen Stil vorgeführt wird, um ein Thema zu illustrieren und einen Typus zu schildern. Das Thema des Weibes, das über den Mann hinaus ist, sobald sie ihn unterjocht hat. Das ganze Stück wiederholt so das Thema jedes einzelnen Aktes, indem der Dr. Schön, der schon im ersten Akt ihr Liebhaber ist, erst im letzten ihr Gatte wird. Und ein Typus, der Erdgeist, die moderne Fassung des ewig Weiblichen, das die Männer wechselt wie die Kleider. In jedem Akt führt „der Erdgeist" einen anderen Namen, und nach jeder Katastrophe zieht sie sich um. Der Schluß ist ein musikalischer, kein dramatischer. Die burleske Zusammenführung einer ganzen Menagerie eingefangener Liebhaber, unter denen ein Primaner und eine malende Gräfin, entspricht einem lauten, mit Pauken und Posaunen dröhnenden Schlußakkord. Es könnte noch immer so weiter gehen, aber man hat genug.

Schnitzler hat im Reigen eine Reihe von Zweipersonen-Szenen äußerlich dadurch zusammengefügt, daß sich in jeder folgenden Szene eine Person der vorangegangenen wiederfindet, die dann wie im Reigen die Getrennten bei der Hand faßt und verbindet. Die innere Einheit gibt auch hier das gleiche Thema mit Variationen, eine Verführung und eine Umarmung, die im Buche durch vielsagende Gedankenstriche, auf der Bühne durch Verdunkelung der Szene dargestellt wird.

Die moderne Enthüllungstechnik, wie sie unter anderen von Ibsen in den Stützen der Gesellschaft angewendet ist, benutzt die Spannung des Wissenwollens, um das Interesse des Lesers oder Zuschauers bis zum Ende wach zu halten.

So gibt es auch hier Entwickelung und ein Ziel, aber jedes neu eintretende und aufklärende Geschehen macht das alte überflüssig, verknüpft sich nicht mit ihm zu einem Ereignisverlauf. Der Künstler baut nicht auf, indem er zum Vorhandenen hinzufügt, sondern er läßt eine einzelne Tatsache immer deutlicher entstehen, indem er wegnimmt. Diese Methode, ein einziges Faktum aus Andeutungen zur Klarheit, aus Verhüllungen zur Enthüllung herauszuarbeiten, ist von Maeterlinck benutzt worden, die Spannung des Ungewissen, die quälende Unbehaglichkeit des Geheimnisses oder schlimmer Ahnungen rein als nervöse Stimmung wirken zu lassen, durch immer wiederholte, variierte oder gesteigerte Aeußerung einer Ungewißheit, der Befürchtung eines Unglücks den Hörer auf die Folter zu spannen. Die kindlichste Aufregung, das Gruseln ist mit raffinierter Kunst hier für Erwachsene stilgerecht geworden. Der Zyklus, Die Blinden, (Der Eindringling, die Blinden, Daheim) sind das Aeußerste dieser handlungslosen, stimmungweckenden Dramatik. Wir wollen, um das zu illustrieren, auf den Eindringling etwas näher eingehen.

Die Handlung ist weder dramatisch, noch interessant. Eine Frau stirbt, Tochter, Gattin, Mutter der Personen, die in dem Saal neben dem Krankenzimmer versammelt sind. Die Kunst besteht allein darin, uns dieses Ereignis fürchten zu lassen, und uns allmählich in eine Stimmung nervöser Erwartung und schreckhafter Empfindlichkeit hineinzubringen. Dies geschieht durch die immer wieder geäußerten und sich steigernden Befürchtungen des Großvaters, des Blinden, der dennoch der Sehendste ist und das Unglück heranschreiten sieht. Die Handlung rückt fort in ungewissen, sich ebenfalls wiederholenden Ankündigungen; es kommt jemand, und in dem Doppelsinn, den dieses Kommen haben kann, da die Schwester des Hausherrn erwartet wird, liegt wieder eine Zweideutigkeit, eine nervenreizende Symbolik auf das Unglück, das sich ankündigt: Die Nachtigallen hören auf zu schlagen, die Schwäne fürchten sich, der Hofhund verkriecht sich. Es muß jemand in den Garten getreten sein. Man hört eine Sense dengeln, vielleicht ist es der Gärtner, zu sehen ist niemand. Ein Geräusch, als ob jemand ins Haus gekommen ist. Die Magd wird gerufen, befragt. Der Großvater hört zwei Personen. Es stößt jemand gegen die Tapetentür, doch die Magd war es nicht. Dem Großvater ist, als ob sich jemand an den

Tisch gesetzt hat. Es ist jemand vom Tisch schnell aufgestanden. Da gehen die ungewissen, zweideutigen Ahnungen in unzweideutige Realität über, und lassen alle Anwesenden erstarren: das Kind nebenan fängt an zu wimmern. In diesem Augenblick hört man schnelle dumpfe Schritte im Zimmer links sich nähern, dann Totenstille. — Alle horchen in starrem Schrecken, bis die Tür links sich langsam öffnet; die barmherzige Schwester erscheint und bekreuzigt sich, zum Zeichen des Todes der Frau.

Wie sehr auch im einzelnen durch Wiederholungen der Hörer gemartert wird, mag eine trotz einiger Länge hier aufgenommene Stelle aus dem Drama zeigen, da es kein besseres Beispiel geben kann, die gleiche Tendenz in Poesie und Musik des Impressionismus darzutun. Es ist ganz und gar die Stimmung chromatischer Fortschreitungen und ständig wiederholter unaufgelöster Dissonanzen, wie in Tristan und Isoldes Liebestod.

Der Onkel: Sie klopft an der Geheimtür.

Der Vater: Ich will selbst aufmachen gehen. Die kleine Tür macht immer so viel Lärm. Eigentlich ist sie dazu da, um ganz unbemerkt ins Zimmer zu treten. (Er öffnet die Tapetentür. Die Magd bleibt draußen in der halboffenen Tür stehen.) Wo sind Sie?

Die Magd: Hier, gnädiger Herr.

Der Großvater: Ist eure Schwester an der Tür?

Der Onkel: Ich sehe nur die Magd.

Der Vater: Es ist nur die Magd. (Zu dieser): Wer ist eben ins Haus gekommen?

Die Magd: Ins Haus gekommen, gnädiger Herr?

Der Vater: Ja, es kam doch jemand.

Die Magd: Es ist niemand gekommen, gnädiger Herr.

Der Großvater: Wer seufzt da so?

Der Onkel: Es ist die Magd; sie ist außer Atem.

Der Großvater: Weint sie?

Der Onkel: Nicht doch, warum soll sie weinen?

Der Vater (zu der Magd): Ist nicht eben jemand gekommen?

Die Magd: Wirklich nicht, gnädiger Herr!

Der Vater: Aber wir hörten doch die Haustür gehen.

Die Magd: Das war ich, gnädiger Herr. Ich habe sie zugemacht.

Der Vater: War sie denn offen?

Die Magd: Ja, gnädiger Herr.

Der Vater: Um diese Zeit was sie offen? Warum?

Die Magd: Ich weiß nicht, gnädiger Herr. Ich hatte sie vorhin zugemacht.

Der Vater: Aber wer hat sie denn wieder geöffnet?

Die Magd: Ich weiß nicht, gnädiger Herr. Es muß jemand nach mir hinausgegangen sein.

Der Vater: Geben Sie besser acht. Aber stoßen Sie doch nicht so gegen die Tür! Sie wissen doch, daß sie knarrt.

Die Magd: Aber, gnädiger Herr, ich fasse die Tür ja gar nicht an.

Der Vater: Freilich. Sie stoßen dagegen, als ob Sie herein wollten.

Die Magd: Aber, gnädiger Herr, ich stehe drei Schritt vor der Tür.

Der Vater: Sprechen Sie nicht so laut!

Der Großvater: Löscht Ihr die Lampe aus?

Die Tochter: O nein, Großvater.

Der Großvater: Mir ist, als ob es auf einmal ganz dunkel würde.

Der Vater (zu der Magd): Gehen Sie wieder hinunter. Aber machen Sie keinen Lärm mehr auf der Treppe.

Die Magd: Ich habe keinen Lärm gemacht.

Der Vater: Ich sage Ihnen, Sie haben Lärm gemacht. Gehen Sie ganz leise hinunter, sonst wecken Sie die gnädige Frau auf.

Der Vater: Und wenn noch jemand kommen sollte, sagen Sie, wir wären nicht zu Hause.

Der Onkel: Ja, sagen Sie, wir wären nicht zu Hause.

Der Großvater (zusammenfahrend): Das solltet Ihr nicht sagen!

Der Onkel: . . . . Außer wenn meine Schwester und der Arzt kommt.

Der Onkel: Wann wird der Arzt kommen?

Der Vater: Er wird nicht vor Mitternacht kommen können. (Er schließt die Tür. Man hört es elf Uhr schlagen.)

Der Großvater: Ist sie hereingekommen?

Der Vater: Wer denn?

Der Großvater: Die Magd.

Der Vater: Aber nicht doch, sie ist hinuntergegangen.

Der Großvater: Mir war, als hätte sie sich an den Tisch gesetzt.

Der Onkel: Die Magd?

Der Großvater: Ja.

Der Onkel: Das fehlte noch!

Der Großvater: Ist niemand gekommen?

Der Vater: Aber nein, es ist niemand hereingekommen.

Der Großvater: Und Eure Schwester ist nicht hier?

Der Onkel: Unsere Schwester ist doch gar nicht gekommen.

Der Großvater: Ihr wollt mich täuschen.

Der Onkel: Dich täuschen?

Der Großvater: Ursula, um Gottes willen sag' mir die Wahrheit.

Die Tochter: Großvater, Großvater, was hast Du nur?

Der Großvater: Es ist etwas geschehen, ich bin sicher, es geht meiner Tochter schlechter.

Der Onkel: Du träumst wohl?

Der Großvater: Ihr wollt es mir nur nicht sagen; ich sehe wohl, daß hier etwas im Spiele ist.

Der Onkel: Dann siehst Du mehr als wir.

Der Großvater: Ursula, sag' mir die Wahrheit!

Die Tochter: Aber wir sagen Dir ja die Wahrheit, Großvater.

Der Großvater: Deine Stimme klingt nicht wie sonst.

Der Vater: Weil Du sie erschreckst.

Der Großvater: Deine Stimme klingt auch anders als sonst.

Der Vater: Ach, Du wirst närrisch! (Er und der Onkel machen sich Zeichen des Einverständnisses, daß der Großvater den Verstand verloren habe.)

Der Großvater: Ich höre es wohl, Ihr fürchtet Euch.

Der Vater: Aber wovor sollen wir uns denn fürchten?

Der Großvater: Warum sucht Ihr mich zu täuschen?

Der Onkel: Es fällt keinem ein, Dich zu täuschen.

Der Großvater: Warum habt Ihr die Lampe ausgelöscht?

Der Onkel: Wir haben die Lampe nicht ausgelöscht; es ist eben so hell wie vorher.

Die Tochter: Mir scheint, die Lampe ist herunter gebrannt.

Der Vater: Ich sehe eben so gut wie sonst.

Der Großvater: Mir liegt es wie Mühlsteine auf den Augen. Sagt mir doch, Kinder, um Gottes willen, was geht hier vor! Ihr könnt doch sehen. Ich bin hier ganz allein in grenzenloser Finsternis. Ich weiß nicht, wer sich eben an meine Seite gesetzt hat. . . . Ich weiß nicht mehr, was zwei Schritte von mir geschieht. . . . Was flüstert Ihr da eben?

Der Vater: Niemand hat geflüstert.

Der Großvater: Du hast an der Tür geflüstert.

Der Vater: Du hast alles gehört, was ich gesagt habe.

Der Großvater: Du hast jemanden ins Zimmer geführt.

Der Vater: Ich versichere Dir, es ist niemand hereingekommen.

Der Großvater: Ist es Deine Schwester oder ein Priester? Ihr sollt mich nicht täuschen. — Ursula, wer ist hereingekommen?

Die Tochter: Niemand, Großvater.

Der Großvater: Ihr sollt mich nicht täuschen; ich weiß, was ich weiß. — Wie viele sind wir hier?

Die Tochter: Wir sind sechs am Tisch, Großvater.

Der Großvater: Sitzt Ihr alle am Tisch?

Die Tochter: Ja, Großvater.

Der Großvater: Bist Du da, Paul?

Der Vater: Ja.

Der Großvater: Bist Du da, Olivier?

Der Onkel: Ja doch, ja, ich sitze hier an meinem gewöhnlichen Platze. Ist das etwas so Schreckliches?

Der Großvater: Bist Du da, Genovefa?

Die zweite Tochter: Ja, Großvater.

Der Großvater: Bist Du da, Gertrud?

Die dritte Tochter: Ja, Großvater.

Der Großvater: Ursula, bist Du hier?

Die älteste Tochter: Ja, Großvater, hier neben Dir.

Der Großvater: Und wer sitzt da?

Die älteste Tochter: Wo denn, Großvater? — Da ist niemand.

Der Großvater: Da, da, mitten unter uns!

Die älteste Tochter: Aber es ist wirklich niemand da, Großvater.

Der Vater: Du hörst ja, es ist niemand da.

Der Großvater: Dann seid Ihr blind.

Der moderne kultivierte Geschmack zieht sich aber überhaupt von der langatmigen Form des Dramas zurück. Einakterzyklen werden beliebt, so wie ja Maeterlincks Drama einem auf gleichen Ton gestimmten Einakterzyklus angehört. Die dramatische Form wird schließlich nur des Dialoges wegen geübt, und kleine mit Pointen und geistreichen Wendungen gewürzte Dialoge sind dem impressionistischen Geschmack allein konform. (Schnitzler: Anatol; Hartleben: Geschichte vom abgerissenen Knopf; Wilde; Wedekind.) Nicht Geschehen und Entwickelung des Ganzen, sondern Witz und Anregung im

einzelnen, Unterhaltung, Causerie, sind die Mittel moderner Bühnenkunst, soweit sie sich realistisch, lebensvoll gibt.

Dies hat sich in einer besonderen Stellung dem Theater gegenüber geäußert. Gründungen kleiner Theater, die Forderung des intimen Theaters (Joh. Schlaf) entspringen dem Wunsch, ohne den großen szenischen und für große Ereignisse geschaffenen Apparat einer Schaubühne für diese kleinen intimen Dialoge eine Stätte zu schaffen, in einer Weise, daß schon der kleine Raum dem Zuschauer die Stimmung suggerieren könnte, in einer Gesellschaft zu sein und auf die einzelnen mimischen Aeußerungen oder die Finessen des Dialogs mehr zu achten, als auf die Folge der Ereignisse. Es ist davon die äußerste Konsequenz und völlige Negierung des Dramas, ein Variété für Gebildete aufzutun, um durch Kabarets, Ueberbrettl die Lebendigkeit des gesprochenen Wortes und gespielter Bewegungen beizubehalten, aber durch kleine unzusammenhängende und undramatische Sächelchen der impressionistischen Abneigung gegen Zusammenhang und Vorliebe für Abwechselung Genüge zu tun. Ja es gilt, womöglich allen Ernst eines Programms und alle Voraussicht durch Improvisation zu vernichten und auch hier den Reiz der Momenttechnik, der Skizze zu erzielen. Der Conférencier wird so die Hauptperson dieses Variétés der Zukunft. (Ernst von Wolzogen.)

Das Geistreiche dieser Dialoge enthält so viel Gedankenspiel und Lebensweisheit, die Realistik dieser Gesellschaftsformen soviel unmittelbar modernes Leben, daß als Grundform des poetischen Ausdrucks im Impressionismus die Lyrik übrig bleibt. Ueberall, wo sich das moderne Drama aus den Anfängen eines stürmenden und drängenden Naturalismus herausarbeitete, verfiel es in opern- und märchenhafte Stimmungsmalerei. (Hauptmann: Versunkene Glocke, Hannele.) Die dramatische Form blieb ein Vorwand, Lyrik sprechen zu lassen. Alles, was Hugo von Hofmannsthal an Dramen geschaffen hat, ist voll von reiner Lyrik. Eine lyrische Hymne auf die Schönheit der Nächte im Süden aus dem Tod des

Tizian von Hofmannsthal ist so sehr Gedicht, so wenig Monolog, daß kaum jemand sich genötigt fühlen wird, sie in einen dramatischen Zusammenhang einzureihen:

Da schwebte durch die nacht ein süßes tönen
Als hörte man die flöte leise stöhnen
Die in der hand aus marmor sinnend wiegt
Der faun, der da im schwarzen lorbeer steht
Gleich nebenan, beim nachtviolenbeet.
Ich sah ihn stehen still und marmorn leuchten,
Und um ihn her in silbrig blauen feuchten
Wo sich die offenen granaten wiegen,
Da sah ich deutlich viele bienen fliegen,
Und viele saugen, auf das rot gesunken,
Von nächt'gem duft und reifem safte trunken.
Und wie des dunkels leiser atemzug
Den duft des gartens um die stirn mir trug,
Da schien es mir, wie das vorüberschweifen
Von einem weichen, wogenden gewand
Und die berührung einer warmen hand.
In weißen, seidig weichen mondesstreifen
War liebestoller mücken dichter tanz,
Und auf dem teiche lag ein weicher glanz
Und plätscherte und blinkte auf und nieder.
Ich weiß es heut' nicht, ob's die schwäne waren.
Ob badender najaden weiße glieder,
Und wie ein süßer duft von frauenhaaren
Vermischte sich dem duft der aloë . . .
Das rosenrote tönen wie von geigen,
Gewoben aus der sehnsucht und dem schweigen,
Der brunnen plätschern und der blüten schnee,
Den die akazien leise niedergossen,
Und was da war, ist mir in eins verflossen:
In e i n e überstarke schwere pracht,
Die sinne stumm und worte sinnlos macht.

(Blätter für die Kunst, I. Band, S. 17.)

Alle Stellen gleich lyrischen Charakters aus diesem Spiel herausgenommen, würden vom Drama so gut wie nichts zurücklassen. Wenn wir die Reihe moderner Poeten uns namentlich vergegenwärtigen, so finden wir neben den wenigen lyrisierenden Dramatikern eine überwiegende Schaar reiner Lyriker. Schlaf, Holz, Dehmel, Liliencron, Peter Hille, Mom-

bert, Stefan George und der Kreis der Blätter für die Kunst, und wie die anderen alle heißen. Denkt man an die Anregungen aus der Fremde, so fallen einem Namen wie Verlaine und Baudelaire zuerst ein.

Es würde die Dichtung eines impressionistischen Zeitalters nach Seite der Abneigung gegen umfassende Zusammenhänge bereits vollständig charakterisieren, wenn die petites choses, der kleine Dialog, das Sing- und Tanzspiel, die Prosaskizze das dichterische Schaffen beherrschten, und es so eine Zeit vorherrschender Lyrik würde. Der Roman bietet sich ja jeder Form dar, und soweit er künstlerisch ist, Stil hat, ist er ebenfalls heute auf Situations-, Milieu-, Charakterschilderung und lyrische Stimmungsbilder gestellt. (Liliencron: Poggfred, Ein kunterbuntes Epos.) Es zeigt aber die ganze Macht des impressionistischen Geistes, wie nun selbst in die kleinste Form, das Gedicht noch die Formauflösung eingedrungen ist, und von allen Seiten Anläufe gegen die verknüpfenden und verbindenden Elemente im Gedicht zu bemerken sind. Es entspricht ganz der Zersetzung der Melodie in der Musik. Das Wesen der modernen Lyrik gibt uns den besten Aufschluß über das Wesen impressionistischer Poesie.

Eine Richtung moderner Lyrik setzte ein mit dem Kampfe gegen Reim, Vers und Strophe, und forderte dafür den freien Rhythmus. Mit dem Reim verpönte man das Mittel, die Verse aufeinander zu beziehen, gegenseitige Hinweise aufeinander durch Gleichklang zu geben, und so das Frühere und Spätere zu strophischen Einheiten durch klangliche Mittel zu verknüpfen. Der freie Rhythmus, übrigens ein unglücklicher, sich selbst widersprechender Terminus, da Rhythmus Zwang, Unfreiheit ist, entledigte sich der Fessel, durch Wiederholung gleichgeformter Zeiteinheiten die sich folgenden oder die gradzahligen und ungradzahligen Verse miteinander zu verbinden, die einzelnen Formenteile zu gleichwertigen Gliedern eines geordneten Ganzen zuzurichten. (Nietzsche, Conradi, Mombert.) Es ist nur eine Formel für das Bedürfnis, dem einzelnen Vers eine von den anderen unabhängige, gehobene Form,

eine selbständige Bedeutung zu verschaffen, ihn durch Wahl der Worte und ausdrucksvolle Fügung der Hebungen und Senkungen der Stimme zu einer momentanen Exklamation zu isolieren.

Der Inhalt des freien Rhythmus' ist vor allem die lyrische, vom Dichter, oder wem er seine Worte in den Mund legt, unabgelöste Aeußerung des Gefühls, Bekenntnisse, Aufschreie, dem rezitativischen und phantasierenden Stil in der Musik entsprechend. Ein leidenschaftliches Gefühl, das sich in Worten Luft macht und, um Regeln unbekümmert, die ganze Drängnis der Seele oft in einen einzigen Satz, ein Wort zusammenpreßt.

Nietzsche: Trümmer von Sternen:
Aus diesen Trümmern baute ich eine Welt.

Neben dieser, die äußere Form aufhebenden, nur durch innere Gehobenheit, Pathos wirkenden Richtung eine andere, scheinbar entgegengesetzte, streng in der Form, krystallisch klar im äußeren Bau der Verse, und doch nicht nur dadurch, daß es eben Lyrik ist, dem Impressionismus zugehörig. Es ist die Gliederung und Formung des Inhalts, die hier betroffen wird, vor allem in der Lyrik der Blätter für die Kunst (durch Stefan George, Hugo von Hofmannsthal am bedeutendsten vertreten). Die Sinn und Bedeutung klärende, gruppierende Aufgabe des Rhythmus und Reimes, also die logische Bedeutung von Vers und Strophe wird vollständig aufgegeben. Es ist dieselbe Tendenz, die in den Blättern für die Kunst oder in der Ausgabe von Stefan Georges Werken eine scheinbare Marotte der Schreibweise mit kleinen Buchstaben und des Mangels an jeglicher sinnfördernden Interpunktion erklärt. Auch im Aeußerlichen werden eben alle die Bedeutung und das Verständnis angehenden Akzente vermieden. „Keine interpunktion, wenigstens keine im alten sinne. Nur hier und da punkte, um unerwartete einhälte zu bezeichnen." (Blätter für die Kunst, 1. Jhrg., II. Band S. 49.) So geht wenigstens im Programm die Absicht auf möglichste Ausschaltung des Sinnes, also wieder auf unmittelbaren Eindruck, auf die rein sinnlich-musikalische Bedeutung des Rhythmus' und Reimes, auf Gleich-

klang und Gleichfluß als Selbstzweck. Zwar folgen die Verse einander mit gleichem Wohllaut, entsprechen sich die Strophen in gleichem Gewicht, aber die durch musikalische Ordnung gestützte Uebersicht, das leicht Faßliche, Sag- und Sangbare geformter Sprache tritt zurück.

Für reinste impressionistische Kunst, die mit völliger Ausschaltung aller vom gegenwärtigen Eindruck wegführenden Beziehungen auf reine Sinnesfreude ausgeht, ist die sprachliche Kunst kein geeignetes Mittel. Malerei und Musik vermögen hier ganz anders sinnlich zu wirken. Worte, Verse, Sätze haben immer eine Bedeutung, eine Beziehung des bloßen Wortklanges auf frühere Erlebnisse. Wie aber diese Kunst in Theorie und lebendigem Dichterschaffen die Plastik der Worte, ihre Bedeutung, auszuschalten sucht, läßt wieder empfinden, wie sehr das Aufgeben dessen, was wir Form nennen, nicht gleichbedeutend mit Kunstlosigkeit ist. Die Behandlung dieses der Impression nicht geneigten Sprach-Materiales ist zum mindesten eine eminent kunstvolle. „Durch genau erwogene wahl und anhäufung von konsonanten und vokalen bekommen wir einen eindruck ohne zutat des sinnes.“ „Alles läuft auf eins hinaus: den großen zusammenklang, wobei wir durch die worte erregt werden wie durch rauschmittel.“ (Blätter für die Kunst, 2, S. 48.)

Die romanischen Sprachen mit ihren klingenden nasalen Tönen, ihren vollen tonreichen Endigungen kommen dem musikalischen Verlangen in der Sprache stärker entgegen, als die deutschen konsonanzreichen Worte. Stefan George hat französisch zu dichten begonnen. Und ewig vorbildlich für diese Sprachmusik wird die dumpf-nasale Tonart Verlaines in seinem Herbstgedicht bleiben:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Die Gedichte bekommen einen durchgehenden Klangcharakter, sie werden auf einen Ton gestimmt, der durch seine Helle und Tiefe, seine Dumpfheit und Spitzigkeit schon allein eine Seelenstimmung auslösen soll. „Jubel und trauer, glätte und härte, nacht und licht fühlen wir, ohne daß wir die begriffe dastehen haben.“ (Blätter für die Kunst)

Alles Zarte und Feine versucht Stefan George in einem Zwergenlied durch vorherrschend helle Vokale, ei, e, i, in Assonanzen auszudrücken:

Ganz kleine vögel singen
Ganz kleine blumen springen
Ihre glocken klingen

Auf hell blauen heiden
Ganz kleine lämmer weiden
Ihr vließ ist weich und seiden

Ganz kleine kinder neigen
Und drehn sich laut im reigen
— Darf der zwerg sich zeigen?

Der Rhythmus wird nicht als satzbildend, versarchitektonisierend verwendet, sondern taktierend, als gleichmäßig schleppende oder hüpfende, stolpernde oder elegante Bewegung. So als wohliger, rein sinnlicher Genuß schaukelnden Sichwiegens in einem Liede Stefan Georges:

Halte die purpur — und goldnen
Gedanken im zaum
Schließe die lider
Unter dem flieder
Und wiege dich wieder
Im mittagstraum
u. s. f.

Einem ermatteten oder aufgeregten Seelenzustand entsprechend, das Tempo der Seele ausdrückend, wie der leisfrohsinnige Rhythmus in Stefan Georges Jahr der Seele:

Es lacht in dem steigenden jahr dir
Der duft aus dem garten noch leis
Flicht in dem flatternden haar dir
Eppich und ehrenpreis

Die wehende saat ist wie gold noch
Vielleicht nicht so hoch mehr und reich
Rosen begrüßen dich hold noch
Ward auch ihr glanz etwas bleich

Verschweigen wir, was uns verwehrt ist
Geloben wir glücklich zu sein
Wenn auch nicht mehr uns bescheert ist
Als noch ein rundgang zu zwein.

Die Bedeutung des Klanges und Rhythmus als Selbstzweck gegenüber dem Sinn wird schön illustriert durch Reime wie jahr dir, haar dir, gold noch, hold noch. Als Gegenstück zu diesem lebhafteren, zur Freude aufmunternden Rhythmus höre man den kraftlos schleppenden, monotonen und wie mit gepreßtem Atemholen immer von neuem ansetzenden Rhythmus der Resignation in Hofmannsthals Ballade des äußeren Lebens:

Und kinder wachsen auf mit tiefen augen
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben
Und alle menschen gehen ihre wege,

Und süße früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote vögel nieder
Und liegen wenig tage und verderben,

Und immer weht der wind und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele worte
Und spüren lust und müdigkeit der glieder

Und straßen laufen durch das gras, und orte
Sind da und dort, voll fackeln, bäumen, teichen
Und drohende, und totenhaft verdorrte . . . .

Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen
Einander nie? und sind unzählig viele?
Was wechselt lachen, weinen und erbleichen?

Was frommt das alles uns und diese spiele
Die wir doch groß und ewig einsam sind,
Und wandernd nimmer suchen irgend ziele?

Was frommt's dergleichen viel gesehen haben?:
Und dennoch sagt der viel der abend sagt,
Ein wort daraus tiefsinn und trauer rinnt
Wie schwerer honig aus den hohlen waben.

Schließlich dient der Rhythmus des Sprechens zur Schilderung rhythmischer Geräusche in der Natur, der Stimmen im Strom und des Wisperns im Schilfe, der Bewegung ziehender Wolken oder eilenden Windes. Tonmalerei, wie in moderner Musik. (Wagner: Waldweben, Feuerzauber; Strauß: Die Quelle.)

Stefan George: Stimmen im Strome

Liebende klagende zagende wesen
Nehmt eure zuflucht zu unserm bereich
Werdet genießen und werdet genesen
Arme und worte umweben euch weich

Leiber wie muscheln, korallene lippen
Schwimmen und tönen im schwanken palast
Haare verschlungen in ästige klippen
Nahend und wieder vom strudel erfaßt

Bläuliche lampen die halb nur erhellen
Schwebende säulen auf kreisendem schuh
Geigend erzitternde ziehende wellen
Schaukeln in selig beschauliche ruh,

Müdet euch aber das sinnen das singen
Fließender freuden bedächtiger lauf
Trifft euch ein kuß: und ihr löst euch in ringen
Gleitet als wogen hinab und hinauf.

Hugo von Hofmannsthal: Wolken

Am nächtigen himmel
Ein drängen und dehnen
Wolkengewimmel
In hastigem sehnen
u. s. f. bis

Ein lautloses gleiten
Ledig der schwere
Durch aller weiten
Blauende leere.

Hugo von Hofmannsthal: Vorfrühling

Es läuft der frühlingswind
Durch kahle alleen
Seltsame dinge sind
In seinem wehn.
u. s. f.

Ueberall finden wir sinnstörende, aber klang- und impression-fördernde Mittel verwendet, Allitteration (hinab und hinauf, Flicht in dem flatternden haar dir, eppich und ehrenpreis), Assonanzen, Binnenreime (kahle alleen, dinge sind, klagende zagende wesen). Wie wir in der Natur die Farben erst recht empfinden, wenn wir auf die Formen nicht achten, z. B. mit dem Kopf zwischen den Beinen hindurch sehen, oder mit weitgestellten Augen in die Ferne blicken, so stehen auch in diesen Gedichten Musik und Inhalt in umgekehrtem Verhältnis zu einander. Es ist besondere Kunst, stillebenhafte, wenn in dem Zwergenlied der Inhalt aus lauter zusammenhangslosen, gleichwertigen Nichtigkeiten besteht, geplappert und geleiert wie die sinnlosen Texte der Kinderlieder beim Reihenspiel. Der Inhalt dieser klang-rhythmischen Gebilde ist vorzugsweise eine vom individuellen Subjekt losgelöste, unpersönliche Stimmung, ein gleichmäßiger seelischer Zustand, sei es als bloßes Lebensgefühl sinnlicher Bewegungsspiele, oder als die Färbung, die die Trauer oder Freude des Gemütes über die Natur breitet, oder überhaupt das Pulsieren und Atmen außermenschlicher Kräfte, das uns zum Mitschwingen bringt, Tag- und Jahreszeiten, das Jahr der Seele.

Neben jener rezitativisch-deklamatorischen Auflösung der gebundenen Vers- und Strophenform, neben dieser Zurückdrängung des Sinnes hinter klanglichen Impressionen und rhythmischen Oszillationen finden wir drittens eine Auflösung der Handlung und Schilderung in einzelne Gesichte. Geschautes, Gehörtes, Gefühltes wird einfach nebeneinander gestellt, die äußeren Eindrücke werden aufgezählt, und was sie zusammenhält, ist wieder nur die Gestimmtheit des Dichters, sein Hingegebensein und sein Entgegenkommen, und die

Menschlichkeit, die er allen diesen Dingen der Natur, was da lebt und krabbelt und zappelt oder überhaupt nur wächst und Ding ist, mitteilt, indem er sich in sie hinein versenkt, sich ihnen einverleibt. Die Ballade, die gedrängte formelhafte und Katechismus gewordene Schilderung unvergeßlicher Taten und Ereignisse ist damit ganz aus der Lyrik entwichen. Was sich bei den Impressionisten Ballade nennt, sind Pseudoballaden, Bilder, Betrachtungen, Seelenzustände. (Hofmannsthals Ballade des äußeren Lebens.) Statt der dramatischen Ballade erhalten die Gedichte zufällige, zusammenhanglose Erlebnisse, was einem so begegnet, wenn man im Grase liegt und die Ohren spitzt, und nur eines einzigen Gefühles voll ist: wie reich, wie weit die Welt. Das Wundervollste dieser Art von Johannes Schlaf: Frühling. Kleine, durch die Stimmung der Frühlingslust zusammengehaltene Erlebnisse, jedes wieder durch einen besonderen Gesichtswinkel, eine besondere Optik individualisiert. „So lustig bin ich, so still-fröhlich, so zutäppisch liebevoll, wie ein Kind.“ „Hier lieg ich nun unter meinem Weißdorn, spiele und wandle mich nach Herzenslust.“ „Und jetzt bin ich ein Kind.“ „Tiefer den Kopf ins Gras zurück. Nun macht mich mein begehrender ahnender Sinn kleiner und immer kleiner, und nun bin ich ganz, ganz winzig klein.“ „Jetzt habe ich einen Schilfhalm herausgezogen und bin nun Wißbegier, ganz Wißbegier und erkenne.“ „Jetzt will ich. Und will ein Prophet sein: ein Seher.“ Jedesmal schließen sich an diese Verwandlungen der Psyche die einzelnen Bilder und Erlebnisse und dann eine Reaktion auf alle diese Eindrücke:

Dort drüben im fernen weißen Sonnendunst breitet sich das Dorf.

Hinter breitgewipfelten, dunkelgrünen Linden hervor verschimmert die Kirchturmhaube mit ihrem hellblauen Schiefer spitz und gleißend in den gleißenden Himmel. Langgedehnt das rote Kirchdach, und die braunen Dächer lugen mit Giebelputz und Storchnestern aus weißen Blütenwolken.

Eng, gedrückt, so zieht es sich lang durch das weite Marschland hin.

Wärme, Summen und blendende Farben.

Schweigen. Lichtes schwüles Schweigen.

Und der weite weiße Dunst. Wogt, flirrt, flittert durch die heißen Höhen bis tief über Wiesen, Felder und flinkernde Wässer gegen mich her.

Ein Tönen hör ich und ein heimliches, tiefes Summen.

Ferner, ferner Orgelton und Gesang der Gemeinde.

Wechselnd, wellend, auf und ab, hin und wieder, und im Banne eines feierlichen, getragenen Rhythmus.

Eine Sehnsucht höre ich in ihm, eine stille, niedergezwängte Sehnsucht.

Das ist die Sehnsucht nach Gott, nach Dir, nach Dir . . . .

Und ich bin traurig . . . . .

Eingezwängt bin ich in zehn „du sollst"; in zehn, in hundert, tausend „du sollst" . . . .

Traurig bin ich, traurig, traurig . . . .

Am poesie- und kunstlosesten, aber am konsequentesten ist diese der Form und Handlung bare Lyrik in Aufreihung äußerer Eindrücke und Erlebnisse von Arno Holz durchgeführt. Charakteristisch genug, überläßt er die gefällige Form dem Drucker und Setzer, und zwar dem optischen Nebeneinander, der mit einem Blick zu fassenden Symmetrie. Ein Herbstgedicht mag das Gegenstück zu Schlafs Frühling hergeben. Eindrücke des Auges, Ohres, der Haut folgen sich, einzeln und abgehackt, nur durch das gleiche Stimmungskolorit, Grau, zusammengehalten: „Handelnde person ist überall die seele des modernen Künstlers." (Blätter für die Kunst, II. Band S. 49.)

H e r b s t.

Draußen die Düne.

Einsam das Haus,
eintönig
ans Fenster
der Regen.

Hinter mir
tiktac,
eine Uhr,
meine Stirn
gegen die Scheibe.

Nichts.

Alles vorbei.

Grau der Himmel,
grau die See
und grau
das Herz.

Die Prosa, nur mit Gefühl hymnisch gesättigte Sprache, ist diesen Gedichten ganz konform, deren Grundinhalt eine pantheistische Grundstimmung ist, eine fromme Weltversenkung.

In der Beschränkung auf einzelne und momentan wirkende Eindrücke, auf das Verweilende, nicht auf Früheres oder Späteres Verweisende, haben wir den Schlüssel für die Hinneigung moderner Literatur zu allem was Bild, Anschauung und Farbe ist. In beschreibender malender Poesie ist es möglich, im wörtlichen Nacheinander doch mit jeder Wendung einen in sich befriedigten, gesättigten Eindruck zu entwickeln, neue glänzende und farbige Seiten einer Gesamtsituation, eines Gegenstandes zu enthüllen. Wie viel Außenwelt, Anschauung und Situation enthielten nicht die Gedichte Hofmannsthals, Georges, Schlafs, Holz'? Oft geht die Intention schon auf Objekte, die in erster Linie Kunstwert haben, und die ziselierte, dekorative Verskunst Stefan Georges verträgt sich gut mit einem Inhalt, der von gleicher kunstgewerblicher Bedeutung ist. Man kann wohl in folgendem Gedicht ein Symbol seines Kunstschaffens sehen:

Die Spange.

Ich wollte sie aus kühlem eisen
Und wie ein glatter fester streif
Doch war im schacht auf allen gleisen
So kein metall zum gusse reif

Nun aber soll sie also sein:
Wie eine große fremde dolde
Geformt aus feuerrotem golde
Und reichem blitzendem gestein.

Ein Gedichtbuch von Maximilian Dauthendey zeigt schon im Titel an, daß die Farbe und ihre Symbolik der Inhalt seines Buches ist: Ultraviolett. Diese Farbigkeit erfüllt in der Tat bis zur Manier die einzelnen Gedichte.

Wintersonne.

Es geht ein Licht vom Himmel wie Rosenmilch. Geht durch die leren Bäume über den Schnee, über das Schilfdach einer Hütte, über einen kauernden blauen Mann und eine gelbe ziehende Herde.

Der Schnee in blauen Scherben auf dem Hüttendach, um die Hütte in gelben Meerschaumwellen. Vergißmeinnichtblüten und Rosa in den Schneegruben. Der Schnee knistert fiebernd wie Seide. Seiden die Luft, goldweiß und goldrosig gestrählt.

Opalfarben schweben über dem Schnee, kaum hörbar, zart wie der Atem der Perlen.

Aber über allem bricht rauschend das Licht im Duftguß aus weißem Kern. Steht in weißem Rosa und höher Gold, blasses Silbergold und blüht entfaltet wie eine Blume.

Es wird lebendig der Schnee. In blauglimmenden Schatten steigen Flammen und aus Krystallbrüchen Gase, blaue und rosige weiten die Luft. Mit ihnen summende violette Dämpfe, rauschen unter der Hütte, saugen sich im Baumgeäst hoch. Die kahlen Bäume stehen in der Luft, wie die rosigen Adern auf durchsichtigen Blütenblättern.

Es geht aus Allem eine nadeldünne Kühle, eine streichelnde Weichheit, wie die Schiller auf kühlen Muschelschalen und Perlmutter.

Der blaue Mann steht gebeugt im Licht. An ihm vorbei zieht die Schafherde aus der Hütte und breitet sich über den Schnee.

Es geht warmer Lichtfriede über den kalten Schnee. Auf Engelfittigen eine kinderlallende Andacht. Im schmeichelnden Gießen von Düften das Entfalten einer Taube auf rosigem Silbergrund. Das wispernde Beten ganz kleiner runder Engel mit Veilchenaugen und Blütenstaub im Haar und Daunenflügel am Nacken. Und Musik von elfenbeinernen Harfen.

Dieses Gedicht in Prosa wird vielen sofort als die Umsetzung eines modernen impressionistischen Bildes in Worte erscheinen. Das Original dazu, ein Bild von Hans Olde, fand sich in der Tat in der National-Galerie in Berlin. Diese Uebertragung von Bildern in die Sprache ist eine verbreitete moderne poetische Form. Beispiele dafür in Fülle in den Blättern für die Kunst. (Böcklins Pieta. Schmucktrachten des Dirick-Bouts.

Nach radierten Skizzen von Max Klinger. Ein Quentin Matsys u. a.)

Diese Vorliebe für das momentan wirksame Bild, für den weniger zeitlichen Zusammenhängen ausgesetzten sichtbaren Eindruck hat auch direkt in die moderne Literatur hineingewirkt, in Buchausstattung und Bühnenkunst. Das Drama auf der Bühne fängt an, die dekorative Begleitung der Ausstattung zu werden. Schon bei Wagner ist die Hypertrophie der Dekoration eine notwendige Forderung seines Stiles, der keinen Hintergrund und Schauplatz für das eigentliche Kunstereignis kennt, sondern einen aus Sichtbarkeit, Schauspiel und Musik zusammenrauschenden Eindruck. Die Ideen eines englischen Bühnenreformators und Dekorationskünstlers, Evard Gordon Craig, daß der Poet für die Dekorationen die Stücke zu dichten habe, beginnen auch in Deutschland zu wirken. In dem modernsten Berliner Theater, auf Reinhardts Bühnen müssen es große Künstler sein oder ein dekoratives Talent, wie der anempfindsame Karl Walser, die die Dekorationen liefern. So geschah es, daß man den Vorhang aufgehen ließ und erst ohne Menschen die Dekoration einige Augenblicke exponierte, eine Winterlandschaft, Panorama von Karl Walser, daß die Dekoration vor Beginn des Dramas beklatscht wurde, und daß in einer wundervoll zarten lyrischen Szene, die man weder sehen noch hören möchte, das Käthchen von Heilbronn als roter Fleck auf grüner Wiese liegt, und der Graf von Strahl sich allmählich von einer Wand ablöst, mit deren Valeurs er bis dahin zusammenging. Es stimmt das mit dem impressionistischen Stil der Reinhardtschen Regie überein, einer Chargenspielerei, bei der alle Figuren für sich interessante Typen herausarbeiten, keine Rollen eines Stückes. Ein Schauspieler wie Wasmann bringt durch diese übermäßig individualisierende Darstellung in die ernsthaftesten Stücke lustige Intermezzis wie ein Clown. So geht diese ganze Schauspielkunst mit ihren Ausstattungsstücken, entsprechend dem Bedürfnis nach dem Variété der Zukunft, auf den Zirkus der Zukunft. Das Programm enthält gern unaufführbare, nur durch stim-

mungsvolle, malerische Ausstattung, durch Tänze und Massenszenen opernhaft wirkende Stücke: Das Käthchen von Heilbronn, der Sommernachtstraum. Das Nächstverwandte aber haben wir bei Wagner zu suchen, etwa der Szene im Wasser zu Beginn des Rheingolds. Auch Reinhardt ruft die Musik zu Hilfe.

Demselben Bedürfnis wird in der Lyrik durch den Tanz genügt. Gedichte werden aufgeführt, ihr Inhalt kostümiert und sichtbar gemacht. Die impressionistische Kling-Klang- und Dideldum-Lyrik Bierbaums ist von vornherein für das Brettl gearbeitet: sinnlich und sinnlos. (Liliencron, Die Musik kommt.) Diese Strömung hat aber auch nicht vor ernsthafter Musik Halt gemacht, und daß man sich gute Musik tanzen läßt, ist eines der argen Zeichen der Zeit; ebenso, daß man der amerikanischen Unverfrorenheit, den deutschen Beethoven zu tanzen, nicht mit größerer Entrüstung begegnete, als es geschehen ist. Auch im Tanz und Ballett, die an sich schon impressionistische Formen sind, kann man noch als Einfluß des Impressionismus bemerken, wie das erzählende pantomimische Ballett, der geordnete, ornamental verschlungene Reigen und die turnerische, überlegte Bewegung zurücktreten muß vor dem Farbentanz, der lyrischen Ausdrucksbewegung, und dem ekstatischen, sinnlich aufgelösten Schlaf-, Traum- oder erotischen Tanz.

Diese Sehfreude hat in der Ausstattung der Bücher dahin gewirkt, daß sie des Einbandes oder der Illustrationen und Initialen wegen gekauft werden. Es ist die Zeit der Vorzugs- und Luxusausgaben. Ein Teil der Verlegertätigkeit beschränkt sich auf Neu-Ausgaben, sei es, um längst bekannten oder in Besitz befindlichen Werken das schöne Gewand, die ansehbare Einkleidung zu geben, oder durch Neudruck alter Ausgaben die Stimmung alter Zeiten im Aeußeren zu beschwören (Insel-Verlag). Die Schrift wird von Künstlern entworfen (Otto Eckmann), die Type muß interessant, schön sein, ihre Lesbarkeit kommt in zweiter Linie. Es sei nur an die Wandlung der neuen Rundschau erinnert, die vom Arbeiterkittel der freien

Bühne es zur künstlerischen individuellen Tracht von Berlin W. gebracht hat. Statt sachlicher Schrift jetzt eine schwierig lesbare, aber sich stattlich präsentierende, barokschnörkelhafte Schrift mit Initialen, Zierleisten und Vignetten. Im Impressionismus hat eben naturgemäß die bildende Kunst die Führung.

(Aus einer Bücherbesprechung in der neuen Rundschau.)

Georg Freiherrn von Omptedas „Herzeloide" (Verlag — Berlin, Egon Flaischel u. Co.) ist tiefblau gebunden und geschrieben. Auf diesem tiefblauen Umschlag, der genau die Farbe der Zuckertüten trifft, läßt ein von tiefschwarzen Dornen zerissenes tiefrotes Herz sieben lange Blutstropfen auf den Titel des Buches herunterfallen. — —

Peter Baums „Spuk" (Berlin, Concordia) ist mattblau gebunden und geschrieben; so eine Art Phantasie auf der Wortvioline; das Solo eines Träumers, der eine Melodie aus dem Innersten ganz pianissimo herausstreichen will; — —

Paul Leppins „Daniel Jesus" (Jacques Hegner, Berlin und Leipzig) ist grau mit Gelb und Blau darauf gebunden, geschrieben dagegen überhaupt nicht. — —

Erich Lilienthals „Peter Schüler" (J. C. C. Bruns, Minden) ist mattblau gebunden mit grünem Ornament und rotem Titel, aber weniger farbig geschrieben. — —

Hermann Hesses „Unterm Rad" (S. Fischer, Berlin) schmückt sich mit einem Empire-stilisierten Blumentopf und, wie von Peter Camenzind nicht anders zu erwarten, mit einer reifen, zweckbewußten Kunst der Rede. — —

So zieht sich auch Ludwig Thoma für seinen Bauernroman „Andreas Töst" (Alb. Langen, München) eine Joppe an und seinem Buche ein Gewandl von energischem Gelb, darauf ein holzschnittmäßiger Bauer, der breitwandelnd seine Saat auswirft, und einen Hintergrund von Kirchtürmen. Oben auf dem rahmenden Ornament verweilen ein Rößlein und ein Oechslein, die sich gegenseitig den Schwanz zukehren. — —

Daß in den impressionistischen, locker gefügten Schilderungen von Zuständen, Begebnissen und Bildern die Eindrücke doch nicht wahllos verwendet werden, machen selbst die einfachen, äußerlich so kunstlosen Gedichte von Arno Holz fühlbar. Der Kreis der Blätter für die Kunst verschmäht gerade das einfache Erzählen, die Geschichte, mit der Begründung, daß das zuviel Faktum, zu wenig Kunst sei. Der Dichter sei

Bildner, Gestalter, aber kein Reporter. Ihre Kunst ist so streng, daß sie eher den Eindruck von zu viel Kunst, von Künstlichkeit erwecken wird, als den des Naturalismus. Wenn deshalb von diesen Gedichten etwas nicht impressionistisch ist, so ist es das Mühsame, Allzu-Erarbeitete und Absichtliche, das ihnen anhaftet. In Klang- und Rhythmenstimmungen führt die Absicht, den Inhalt zu verbergen, nicht selten dazu, daß man ihn erst recht sucht. Dennoch gehen Kunst und Formung in der Poesie auf dasselbe Ziel wie in der Malerei: wo die Wirksamkeit fesselnder Zusammenhänge entfällt, uns durch die Intensität des jeweiligen Eindrucks zu beschäftigen. Da es sich nicht in der Poesie, der Sprachkunst, um rein sinnliche Ausdrucksmittel handelt, so können wir nicht erwarten, die Rauhigkeit als reinen Sinneneindruck auch hier zur Steigerung des poetischen Lebens aller Einzelheiten verwendet zu finden, es sei denn im Inhalt, wenn die Rede ist von zitternden Lüften und knisternden Geräuschen, oder in der musikalischen Form gleitender, ruheloser Bewegungen.

Wohl aber wird man uns erlauben von einer Analogie zur Rauhigkeit zu sprechen, wenn wir damit die Vervielfältigung des Eindrucks durch Beschäftigung verschiedener Sinne zugleich meinen. Unmittelbar besorgt das die Vereinigung der Künste, Lied, Tanz, Musik, oder Drama, Szenerie und Musik, wenn keine von diesen nur dienen will, als Dekoration ohne Selbstzweck fungiert, sondern jede zu einem Gesamteindruck, einem Gesamtkunstwerk voll beitragen möchte. Das Wagnersche Musikdrama und die Bestrebungen Reinhardts begegnen sich so von verschiedenen Ausgangspunkten, von der Musik und der Dichtung her, nur daß das eine eine Tat mit voller Verantwortung für alles Einzelne und Ganze ist, das andere ein Versuch und ein Spekulieren mit fremdem Gut. Wir können aber diese Regietätigkeit, die hier von einem Theaterleiter an fremden Stücken geübt wird, an den eigenen Produkten moderner Dramatiker verfolgen in den Bühnenanweisungen. Sie sind selber schon Gedicht, und die Szenerie als integrierender Bestandteil der Stimmung und Wirkung fällt dem Dichter zur Last.

. . . . . I. Akt.

Zwei große Fenster sind auf einen Garten geöffnet; durch den Rahmen des einen sieht man den Hügel von San Miniato mit seiner hellen Basilika, dem Kloster, und mit Cronacas Kirche „la bella Villanella", diesem reinsten Gefäß der Franziskaner Einfalt. Alles hebt sich scharf vom blauen Himmel ab.

Eine Türe führt in ein inneres Gemach, eine andere zum Ausgang. Es ist Nachmittag. Durch beide Fenster strömt das Licht, der Hauch und die Melodie des Frühlings herein.

. . . . . IV. Akt.

Auf der anderen Seite der Tür steht ein altes Spinett, das einstmals der Elisa Bacciochi Herzogin von Lucca gehört hat . . . . . .

Es ist ein Nachmittag im September. Das Lächeln des scheidenden Sommers umfängt alles mit seinem Zauber. In dem einsamen Zimmer glaubt man die Gegenwart der musikalischen Seele zu fühlen, die auf dem Grunde des verlassenen Instrumentes schlummert. Es ist, als ob selbst die eingeschlossenen Saiten von dem Rhythmus des unten gleichmäßig atmenden Wassers berührt würden.

(D'Annunzio, Gioconda.)

Eine Bereicherung des Eindrucks leistet schließlich auch die starke Klanglichkeit und sinnenfällige Rhythmik der impressionistischen Lyrik, wenn sie nicht mehr bloß der Faßlichkeit und Einprägsamkeit des Inhalts zur Hilfe kommt, sondern mit dem, zwar vereinfachten, Sinn zusammenwirkt zu einem gedoppelten Maß von Kunst und Poesie.

Indirekt, rein assoziativ wird diese Beschäftigung verschiedener Sinne zu gleicher Zeit angeregt, wenn eine Erscheinung des Gesichtssinnes durch ein Prädikat des Hörens, Farben durch Töne, Linien durch Melodien charakterisiert werden, und überhaupt die Sinne vermischt werden. „Ein rosenrotes Tönen wie von Geigen." „Schweigen, lichtes, schwüles Schweigen." Ein schönes Gedicht von Maximilian Dauthendey lebt ganz und gar von diesen sensations auditives, auditions colorées, Synaesthesien, unter welchen Namen sich die wissenschaftliche Theorie dieser Phänomene bemächtigt hat. (Flournoy.)

Abend.

Schwarze Moose.
Erdgeruch in lauen Flocken.
Schmale, dünne Silberblüten
Und Gesang von bleichen Glocken.

Welke Feuer löschen leise.
Nur ein Atmen warmer Flut.
Blühend schmelzen rote Meere,
Dunkle Sonnen saugen Blut.

Die impressionistische Kunst ist aber bei stärkster Hintansetzung aller Einheitsverläufe Kunst des einzelnen Wortes; es gilt „das Wort aus seinem gemeinen alltäglichen Kreis zu reißen und in eine leuchtende Sphäre zu erheben“ (Blätter für die Kunst), die einzelnen Worte gedrängt, kompakt, wuchtig zu gestalten, daß sie wie Hammerschläge auf einen Ambos fallen.

Dehmel: — — — —
und lauschen mit geneigtem Ohr,
wie's klingt,
lockt, blinkt.

Zu dieser Wortkunst verhilft zunächst ein formales Prinzip: Das Auflösen des Satzes durch Weglassen aller nur verbindenden, an sich inhaltslosen Worte, der Partikel, Pronomina, Hilfsverben. So bleiben nur inhaltlich bedeutende Worte übrig, nur betonte Satzteile, das Gleiten und Rutschen der Stimme, die über die schnell zu sprechenden Hilfswörter hingeht und erst am Ende eines Ganzen, eines Satzes halt macht, wird dadurch verhindert. So geben lateinische Konstruktionen, Häufung von Partizipialkonstruktionen für Relativsätze ihnen Gedrängtheit. Stefan George: „Ich forschte bleichen eifers nach dem horte.“ Dies Isolieren der Worte gibt auch Arno Holzens Lyrik Substanz.

Dann gilt es, abgebrauchte, leicht zu überlesende Worte zu vermeiden. Durch neue, seltene, frisch geprägte Worte und Wortverbindungen den Leser zum Anhalten zu zwingen.

„Und kein ‚herz' und kein ‚schmerz' mehr auch kein mattes aushelfen mit ‚freundesherz' und ‚todesschmerz'. Alles das gilt nichts mehr." (Blätter für die Kunst, 2, S. 48.) Man wird nicht den Dingen Eigenschaften beilegen, die ihnen ihrer Natur nach anhängen, sondern besondere, nicht jedem und zu jeder Zeit faßbare Prädikate. Nicht dunkle Nacht, sondern braune Nacht. Dornige Hecken, trockenes Laub, hohe Wipfel wären abgegriffene, allzu gangbare Münze, und die ausgesuchteren Zusammenstellungen Stefan Georges folgen dem neuen, selbstgegebenen Gesetz in den partikellosen Versen:

An schillernder hecken rand
Bei dornenden laubes geknister
Und lichter wipfel sang
Führen wir uns bei der hand
Wie märchenhafte geschwister
Verzückt und mit zagendem gang.

Was sonst und im Tagesjargon in ganzen Sätzen gesagt wurde, versucht man durch neue ungewöhnliche Wortbildungen in den Inhalt eines einzigen Wortes zusammenzudrängen, es entstehen Komposita von stärkstem, gesättigstem Inhalt. Dehmel: Glücksehnsuchtsgluten, Siriusliebestodesbrand. Mombert: Steppen-Wintermondnacht, feuerüberglänzte Meere, himmelschlanke Pappel, eine purpurtrankgefüllte Schale, meergetrunkenes Licht. Stefan George: junger wellen schmeichelchore, traumesschwere lider, die mutberauschte menge, in stillgebeten, bei dem naherflehten. Nietzsche: sank abwärts, abendwärts, schattenwärts. Ein Fruchtbaum, windfällig und wipfeldürr.

Neben der formalen Verstärkung eine inhaltliche Bereicherung und Füllung der Worte. Die starke Anschaulichkeit und Sinnlichkeit der Vorstellungen in den poetischen Malereien. Jedes einzelne Wort bedeutet schon ein Bild, ist ein Juwel für sich, und nicht erst der ganze Satz vermittelt die Anschauung. Welche Sattheit, Schwere, Unmittelbarkeit des sinnlichen Gehaltes liegt nicht in jedem Worte des Abendliedes von Dauthendey, und man vergleiche damit das goethische

„Ueber allen Gipfeln ist Ruh, in allen Wipfeln spürest du, kaum einen Hauch", um zu finden, wie es im Verhältnis zu Dauthendeys Lied logischer und gedehnter gesprochen ist, und in seinem nachdenklichen Schluß, „warte nur balde", mehr gedacht, als geschaut und rein sinnlich empfunden ist.

Sodann ein aufs Aeußerste getriebener Lyrismus der Worte, eine Beseelung alles Toten, die Personifikation alles Leblosen, daß dort, wo sonst ein Schauplatz, eine Umgebung für menschliches Geschick beschrieben wurde, schon alle Dinge uns mit menschlichen Gefühlen begegnen und zu reichem Nacherlebnis auffordern. Objektive Schilderung wird zum reichen innersten Erlebnis.

Stefan George:
Ihr hallen prahlend im reichen gewande
Wißt nicht was unter dem Fuß euch ruht —
Mombert:
— — — —, am Rande eines Säulenhaines
der ganz hinausträumt in das Dämmernde.

Die Kühnheit und Konsequenz, mit der es auf das Unpersönlichste, auf Wesenloses und Abstraktes angewendet wird, hat kaum in der Lyrik einer klassischen Zeit ein Gegenstück. (Mombert: Es leuchtet der Mond herab in gedankenzerfurchtes Antlitz: in wilde Felsenlandschaft!) Das Höchste aber in dieser Verlebendigung, dem Sprechenlassen: „Weh spricht: Vergeh!" ist die Lyrik Nietzsches, das Göttlichste impressionistischer Poesie, da es aller Erde Odem einbläst. Jenes wundervolle „Die Sonne sinkt" gibt uns zugleich die Kunst des freien Rhythmus, der Akzentuierung und Sinnlichkeit der Worte in Vollkommenheit.

Tag meines Lebens!
die Sonne sinkt.
Schon steht die glatte
Flut vergüldet.
Warm atmet der Fels:
schlief wohl zu Mittag
Das Glück auf ihm seinen Mittagsschlaf?
In grünen Lichtern
spielt Glück noch der braune Abgrund herauf.

Tag meines Lebens!
gen Abend geht's.
Schon glüht dein Auge
halbgebrochen,
schon quillt deines Tau's
Tränengeträufel,
schon läuft still über weiße Meere
deiner Liebe Purpur,
deine letzte zögernde Seligkeit . . .

Oder die in den Worten bezeichneten Vorstellungen werden pompös, großartig gewählt, von rauschender Festlichkeit und gigantischen Dimensionen (Dehmel: Bastard. Przybyszewski, Nietzsche). Kosmische Bilder, Weltgedanken, Urworte, Ewigkeitswerte und Unendlichkeitsträume („Dem Sternbild Orion geweiht") erfüllen die Phantasie eines Mombert. („Dem Chaos trank ich manchen Becher zu.") Die Worte quellen auf, sie schwellen. Bombast und Schwulst, die für verstandesklare, aufklärerische Zeiten den Gipfel der Geschmacklosigkeit bedeuten und als Ausgeburt wahnwitziger, nicht ernst zu nehmender Gehirne erscheinen, auch wohl heute noch im deutschen Unterricht uns als solche hingestellt wurden, sie sind durchaus modern, und eine Verwandtschaft mit barocken Zügen der Kultur des 17. Jahrhunderts (sogenannte zweite schlesische Dichterschule, Hoffmannswaldau, Caspar von Lohenstein), die sich auch auf anderen Gebieten konstatieren läßt, stellt sich demgemäß ein. Freilich bedarf es gerade in dieser Verstiegenheit der Worte des feinsten Taktes, etwa der Sprachkunst Friedrich Nietzsches, nicht jegliche Haltung zu verlieren und sich zu überschreien. Ein Gedicht von Mombert mag zeigen, daß es möglich ist, Kunst und Schönheit mit dieser Maßlosigkeit des Tones zu verbinden.

Mombert:

Hier ist der Strand auf dem ich ruhe
in schwarzen Schatten.
Meines blinden Auges steinern Abendglühen
wirft Schein über die Meere,
und hell wird Namenloses Trauerndes.

Nie segle ein Schiff über diese Wasser,
An deren Strand Musik wilddüster feiert.
Ein Bläser, Einer dieser Unsichtbaren,
stößt also schmetternd, daß er die Nacht ausweitet
mit seinem Ton, und schier ein Licht gebärt.
Und fern aus hohem Nächtigem
sinkt ein blutrot Luftschiff
weltgroß zum Meer hinunter.
Schwarze Gestalten
steigen aus der Gondel in die Fluten.
Und also fahl ist mir mein Herz geworden,
daß meine Hand hinkriechend an den Küsten
das wenig Seiende
traumhaft zerpflückt.

Auch die Sprache der Leidenschaft steigert sich und gibt jedem Wort einen Ton heißen, wilden Gefühles; Anteilnahme und innere Bewegung erreichen in jedem Wort eine seltene Innigkeit. Nietzsche: Von euch her, meinen liebsten Toten, kommt mir ein süßer Geruch, ein herz- und tränenlösender. Wahrlich, er erschüttert und löst das Herz dem einsam Schiffenden.“ Die Lyrik Dehmels packt nicht zum wenigsten dadurch, daß der Dichter in schmetternden Tönen sich alles von der Seele herunterposaunt.

Ansturm

Nur zürne nicht, wenn mein Begehren
brausend aus seinem Dunkel bricht.
Soll es mich selber nicht verzehren,
muß ich's aussprühn! ans Licht, ans Licht!

Fühlst ja, wie all mein Innres brandet.
Und wenn herauf der Aufruhr bricht,
jäh über deinen Frieden strandet,
Dann bebst du — aber zürnst mir nicht.

Fassen wir zusammen: Klang, Akzent, Neuheit und Gedrängtheit, Sinnlichkeit und Lebendigkeit, Schwulst der Vorstellungen und der Gefühle, das sind die Mittel der Intensivierung des Wortes, der impressionistischen Wortkunst.

Die letzte Stärkung des Eindrucks vom Worte, durch wildpathetische oder innig-gefühlsame Sprechweise, wird gerade vielen impressionistischen Dichtern zu laut werden. Das Feine, Abgetönte und Matte ist auch in der Dichtung ein Mittel, den Eindrücken Kunst mitzuteilen. Nietzsche beherrscht alle Register. Das leise und mit wenig Atem Gesprochene ist vor allem dem Kreis der Blätter für die Kunst eigen; die Rhythmen Stefan Georges, noch mehr die von Hofmannsthal, sind getragen, fließend oder schleichend, niemals ein Schrei oder plötzliche Abbrüche, und es gibt kaum einen größeren Gegensatz im Tonfall, als diese überlegte, resignierte, vornehm zurückhaltende oder müde gedämpfte Sprache und die feurige Dehmels, mit einem Schall und Rhythmus, wie wenn Eisen von galoppierenden Pferden Feuer aus dem harten Pflaster schlagen. Es ist wohl auch ein Gegensatz von älterem und neuem Impressionismus, wie er in der Malerei besteht, und wir können einem Hauptvertreter des Schwulstes und leidenschaftlicher Deklamation, Stanislaus Przybyszewski das Wort lassen, um diesen Neoimpressionismus zu charakterisieren:

Und worin besteht der „neue", der jetzige Kunstfrühling?

In der Literatur: eine erschütternde Equilibristik der Worte, die ein paar regelmäßig wiederkehrende Stimmungen einkleiden. Für die Stimmungen der neuen Kunst läßt sich unschwer ein Schema aufstellen, das man bei jedem dieser „neuen" Dichter wiederfindet.

Diese Dichter kennen nämlich keine Sonne und keine Nacht, sie sitzen träumend in einem dämmrigen, weichen Zwielicht, umflossen von einer Sehnsucht, die verklingt, von einem Schmerz, der leise verglimmt. Sie sprechen nie, sie flüstern; sie flüstern auch selten, sie träumen nur und schauen in die Geheimnisse schlafender Jungfrauenaugen. Sie gehen auch nie, sie wiegen sich nur, oder sie gleiten auf blauen Nebeln über zartgrünen Wiesen. Für den Menschen haben sie kein Interesse, denn das verfeinerte Getriebe ihrer Phantasie verträgt nicht „das Todesröcheln und das Triumphgeschrei des Lebens". Sie hassen den Schmerz, denn der Schmerz zerstört und entstellt die Form, und sie wollen das Leben wiederschaffen, das „immer schöne, harmonische Leben", denn „das Leben ist schön, da es göttlich ist". (Auf den Wegen der Seele, S. 56 f.)

Also der Vorwurf einer „Scheu vor dem Wirklichen und einer Flucht in schönere Vorzeiten". (Blätter für die Kunst, III, 1, S. 1.) In der Tat, so wenig die impressionistische Malerei die Realität des greifbar Wirklichen aufnimmt, sondern das uns zu nahe Tretende vermeidet, alles in eine dunstverhüllte Ferne rückt, so liebt es auch diese verfeinerte impressionistische Poesie, alle Begebenheiten und Inhalte in möglichste Weite und Ferne zu rücken, von wo aus sie niemals unmittelbar, brutal zu unserem gegenwärtigen Dasein durch Erweckung von Erwartungen, von Mitgefühl Beziehungen gewinnen kann. Alles wird in Form und Bedeutung in die Sphäre der Kunst und Phantasie erhoben. Das Artistische spricht schon aus dem Gegenstand dieser Poesie. Poesie wird wieder Träumen und Phantasieren. In idealer Gestalt an idealem Schauplatz, ewig blühenden Gärten und feenhaften Palästen ein Dasein von Schönheit leben, wie die beseligten Menschen auf den blühenden Wiesen in den Bildern Ludwig von Hofmanns, sich in fremde Rollen verkleiden, als Pilger, Ritter, als Despot, in das Leben der Tiere und Pflanzen, der kosmischen Mächte sich verkriechen, in fremde, nur sagenhaft bekannte Kulturen sich versetzen, das ist der Inhalt dieser Richtung des Dichtens.

Mit dieser Ferne und Fremdheit der Vorstellungen hängt zusammen, daß man ungern Personen einführt, die durch bekannten Namen historische Bedeutung und zu unserem Leben direkt oder geschichtlich irgend welche Beziehung haben, oder ungern die Handlung in bestimmte, fest umgrenzte Gegenden und Zeiten hineinlegt. Das Raum- und Zeitlose typischer Personen und Verhältnisse, die Abkehr vom „dieser oder jener", eine allgemeine Menschlichkeit, die uns nicht Interesse wie für einen Freund oder Feind fassen läßt, gibt den Rollen eine rein poetische Bedeutung, sie haben Inhalt aber keine Existenz. (Erdgeist, Der Tor und der Tod, Die Blinden.) Auf Marionettenspiel läuft diese Darstellung von Menschen hinaus. (Maeterlinck.)

Einem unimpressionistischen Empfinden, das von aller Poesie kausale Verknüpfung und greifbare Bedeutung verlangt, erscheinen diese Phantasien, diese rein als schönes Bild oder groteske Schattenrisse wirkenden Typen wohl als Symbole, es will ihm nicht eingehen, daß sie rein für sich eine Wirkung ausüben sollen. Der Name Symbolismus bezeichnet deshalb einen weiteren Umkreis moderner Dichtung, als dort wo man wirklich Symbole findet. Allerdings bewirkt das Symbol dieselbe Zurückschiebung des Inhaltes. Das Ausweichen vor direkter Verständlichkeit, das bloße Andeuten in symbolischer, bildlicher Redeweise nimmt den Wortbedeutungen die Schärfe, läßt sie undeutlich werden, wie leise gesprochene Worte. Mallarmé: Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer voilà le rêve. Das Symbol erfordert zugleich auch wieder schnelles, verfeinertes Auffassen, eine Bereitschaft vieler Erfahrungen, die sofort zur Hand sind, dem Symbol oder Bild deutende Vorstellungen zuzuführen. Also auch hier an Stelle des Reizes der langausgesponnenen und gegliederten Handlung Leichtigkeit im Verstehen des Einzelnen und Reichtum an Beziehungen, und zwar statt strenger, kausal gebundener Wortbedeutungen eine vagere, ungebundenere Assoziation, eine Möglichkeit, unter vielen Deutungen zu wählen. Nicht der bestimmte Sinn erklärt das Symbol, weshalb jede Erklärung symbolistischer Dichtungen für den unimpressionistischen Leser eine Hilfe zum Verständnis wird, für den Eingeweihten aber die Hauptsache vernichtet, den Reiz unbestimmtester Anregung. Am echtesten und feinsten gibt sich diese, wo nicht die Symbole schon selber einer reicheren, fremden und schönen Welt angehören und sich selbst genügen wollen, sondern, wo scheinbar alltägliche Worte und Erlebnisse voll von geheimnisvollen Bezügen, versteckten Andeutungen sind (Maeterlinck), eine Kunst auszulassen, wie in der malerischen Skizze. Die feine impressionistische Kunst Peter Altenbergs schwebt uns dabei vor.

Ecce Domina!

In diesem kleinen Café-Zimmer, refuge de la vie, erscheint sie Abends, wie eine sanfte milde Prinzessin.

Wie ein Landkirchlein wird es!

Die Gespräche verstummen — — —.

Lächelnd fühlt sie: „Meine Herren, oh, meine Herren, ich kenne Euch nicht, warum verneigt Ihr Euch tief vor mir?!“

„Albert, die Herren verneigen sich — — —!?“

Albert: „Ich sehe Nichts, Liebe, Niemand verneigt sich — —.“

Wie ein Landkirchlein wird es!

Die Gespräche verstummen — — —.

Dieses kleine Nichts, das den Hauptinhalt vollständig zwischen den Zeilen verbirgt und überhaupt ganz und gar Sinnbild ist, zeigt wieder, wie sehr der Ausschnitt des Lebens, das scheinbar Realistische doch Kunst ist, artistisch, und nicht selten Manier. Das Symbol faßt in vieler Hinsicht die Kunstmittel des Impressionismus zusammen. Versinnlichung, unmittelbare Vergegenwärtigung eines allgemeinen Falles zum Erlebnis, Feinheit der Andeutung und eine Art von Rauhigkeit zwiefacher Bedeutungen.

Die Freude aber am Erraten und Deuten, wo sie unabhängig von der Anteilnahme an dem pikanten Inhalt auftritt, führt uns zu der impressionistischen Philosophie.

V. Die Philosophie des Impressionismus und das impressionistische Denken.

> **Pater: Wer wollte die Rundung eines einzigen Rosenblattes gegen das gestaltlos unfassbare Sein austauschen, das Plato so hoch stellt.**

Impressionistische Philosophie: das scheint in sich ein Widerspruch. Das Unlogische, Gedankenlose dieses Stiles widerstrebt der philosophischen Betrachtung. Und die jüngste Vergangenheit ist in der Tat der Philosophie nicht günstig gewesen. Heute, wo man überall spürt, daß wir einer neuen philosophischen Epoche entgegengehen, atmet man auf in dem Gefühl, eine gänzlich unphilosophische Zeit hinter sich zu haben, eine Zeit des Stoffsammelns und der Einzelwissenschaft, der überlegenen Skepsis und der mystischen Schwärmerei, nur nicht des Denkens. Das ernsthaftere Denken hatte sich auf die Frage geworfen, wie weit die Grenzen des Erkennens reichen, ob man überhaupt philosophieren dürfe; denn der philosophische Geist ist dem impressionistischen gerade entgegengesetzt. „Ueberall ist der philosophische Geist zugleich charakterisiert durch die universale Selbstbestimmung und die in ihr gegründete persongestaltende und reformatorische Macht und zugleich durch die dem philosophischen Kopfe einwohnende

starke Tendenz auf Begründung und Zusammenhang.“ (Dilthey.) Er geht auf das Ganze, eine Theorie der Theorieen, auf eine höchste umfassende Synthese des Wissens zu einem einheitlichen System der Welt. Diese Einheit aber liegt nach der Philosophie der letzten Zeit in der Erkenntnis, daß diese Synthese unmöglich ist. Philosophie ist der resignierende Verzicht auf Philosophie. „Indem sie dabei lehrt, das Ziel einer Gesamterkenntnis des Weltganzen als ein Wahngebilde anzusehen und die Grenzen zu betrachten, die unserer Erkenntnis gezogen sind, kann sie das Höchste erreichen, was an einheitlicher Weltauffassung, wenigstens auf theoretischem Gebiet, überhaupt zu erreichen ist.“ (H. Rickert.) Aber wie es immer eine Seite der Philosophie gewesen ist, die im Leben ihrer Zeit unbewußt wirkenden Tendenzen zum Bewußtsein zu erheben, zu universaler Selbstbesinnung, mit dem Versuch, sie logisch zu begründen, so hat auch in unserer Zeit der Ueberschuß an philosophischer Kraft dazu dienen müssen, die Verfassung des Impressionismus in Begriffe zu bringen, das impressionistische Weltbild und die moderne Weltanschauung philosophisch zu rechtfertigen, d. h. den Wert und die Existenz des Unlogischen logisch zu begründen. Das Interessanteste darin ist die Philosophie Heinrich Rickerts (Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, Der Gegenstand der Erkenntnis), der aus einer logischen, systematischen und in Art der strengsten Metaphysiker und Systematiker begrifflich verfahrenden Denkweise heraus den Impressionismus als Fundament des Denkens rechtfertigt. Wir fragen nach dem impressionistischen Weltbegriff oder der impressionistischen Wirklichkeit, nach der Form des impressionistischen Denkens und nach dem Begriff und Wert der Wahrheit im Impressionismus.

Die impressionistische Weltansicht ist enthalten in einer Lehre, die Psychologismus genannt zu werden verdient, weil sie den Gegenstand der Psychologie oder die sogenannte innere Erfahrung mit dem Namen der Wirklichkeit bezeichnet und die Realität einer selbständigen Außenwelt leugnet. Machen

wir uns klar, was in dieser Behauptung enthalten ist, und worin sich der natürliche und naturwissenschaftliche Weltbegriff von dem des Impressionismus (Psychologismus) unterscheidet.

Wenn wir bei dem Anblick eines Baumes diesen einen Baum nennen, so meinen wir mit dem Urteil „ein Baum" mehr als wir gerade sehen. Dieser Begriff des Baumes bespricht auch die Seiten des Baumes, die wir zurzeit nicht oder unvollständig sehen, er behauptet, daß auch die Rückseite vorhanden ist und nicht bloß die im jeweiligen psychologischen Erlebnis gegebene, uns zugekehrte Vorderseite. Dieses Vorhandensein der Rückseite oder des ganzen Baumes im Gegensatz zu dem nur im Augenlick Gesehenen ist aber nur dadurch möglich zu behaupten, daß diese Rückseite uns aus früheren Erfahrungen bekannt ist und die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Eigenschaften sich uns als ein Gesetz durch wiederholte Erfahrung eingeprägt hat. Die Existenz des ganzen Baumes, wenn wir nur einen Teil sehen, ist als Erkenntnis also nur erschlossen, und der gegenwärtige Eindruck, das psychologisch Gegebene wird nur in seiner Beziehung zu früheren Erfahrungen, als ein Zeichen für diese, als Erinnerungshilfe benutzt.

Wenn sich ein Mann von uns entfernt, so ändert sich beständig das Bild dieses Mannes für den, der ihn beobachtet. Je weiter entfernt, um so undeutlicher, kleiner wird es. Dennoch reden wir naturwissenschaftlich von demselben Manne und beschreiben nicht das gesehene Bild, sondern erklären wieder diese Bilder durch eine in der Erinnerung festgehaltene Normalform, die wirkliche Beschaffenheit im Gegensatz zu dem psychologisch gegebenen Eindruck. So nennen wir die Sonne nicht einen Fuß groß, wie wir sie sehen, sondern geben eine durch mannigfaltige frühere Erfahrungen und Berechnungen gewonnene Zahl als die wirkliche an.

Die Hauptbegriffe der Physik und der natürlichen Welt sind die Begriffe des Raumes und Körpers. Diese Begriffe aber sind ganz und gar durch Erfahrungen des Tastsinnes und der Bewegungsgefühle gewonnen. Ein Körper ohne die

Empfindung des Druckes wäre nicht vom Körperlosen zu unterscheiden, die Formen des Körpers sind uns als Bewegungen der tastenden Hand gegeben; die Gestaltungen des Raumes offenbaren ihren Charakter durch die Bewegungen unseres Körpers. Dennoch wenden wir alle diese Begriffe auf Erlebnisse an, in denen gar keine solchen motorisch-haptischen Erfahrungen gegeben sind, sondern nur optische Eindrücke. Auch in diesem Fall fügen wir also zu dem unmittelbaren psychologischen Eindruck etwas aus früheren Erfahrungen Bekanntes hinzu, beziehen das Gegenwärtige auf ein in der Vergangenheit Erlebtes, das wir als vorhanden nach einer Gesetzmäßigkeit nur erschließen, nicht erfahren.

Die Erlebnisse nun, die solche Schlüsse auf raum- und körperliche Erfahrungen zulassen, oder die auf ein Normalbild oder eine vollständigere Ansicht gesetzmäßig bezogen werden können, heißen für die Naturwissenschaft Erscheinung, die, welche solche Beziehung ausschließen, heißen Schein, und die, welche eine Beziehung nahelegen, ohne daß diese durch Erfahrungen realisiert werden kann, heißen Täuschung (Trugbild, Sinnestäuschung). Das aber, was bei Gelegenheit der Erscheinungen im naturwissenschaftlichen Urteil ausgesagt wird, heißt das Wirkliche, die objektive Realität, die Erscheinungen selbst dagegen, wenn sie nicht als Zeichen benutzt, sondern als gegeben ihrem gegenwärtigen Inhalt nach beschrieben werden, heißen subjektiv, Empfindungen oder Vorstellungen oder auch Eindrücke von dem Wirklichen. Die Wissenschaft, die die erschlossene Wirklichkeit in ihren Urteilen zu einem System vereinigt, ist die Naturwissenschaft, die, welche die Erlebnisse in ihrer Gegebenheit beschreibt, die Psychologie.

Der Psychologismus dagegen kehrt die Bezeichnungen um. Er nennt das Gegebene, die psychologischen Eindrücke das Einzig-Wirkliche, die transcendente d. h. nicht unmittelbar gegebene Welt der für sich bestehenden Wirklichkeit, wie sie in den naturwissenschaftlichen Urteilen behauptet wird, nur eine Fiktion. „Für den Standpunkt der Immanenz ist nur die

realistische Wirklichkeit eine Täuschung und ein Produkt der Einbildungskraft.“ (Rickert.) So entsteht die Lehre, daß alles, was wirklich ist, Bewußtseinsinhalt ist oder Inhalt eines Subjektes (Rickert), oder daß die Empfindungen das einzig Wirkliche sind. (Mach.) Sollen wir diese Behauptung nicht einfach für falsch erklären, weil hier die Begriffe Wirklichkeit, Schein in einer anderen Bedeutung gebraucht werden, als sie, durch lange Praxis gefestigt, im Leben unentbehrlich geworden sind, so suchen wir die Bedeutung dieser Behauptung in folgendem: Der natürliche Weltbegriff, der mit den Ausdrücken Wirklichkeit, Erscheinung und Schein oder Täuschung die Erlebnisse, die jene Schlüsse auf ein Nicht-Gegebenes, Beziehungen auf frühere und damit auch auf zu erwartende künftige Erfahrungen zulassen, und solche, die es nicht tun, sondert, hat zugleich mit diesen Ausdrücken von Wirklichkeit und Schein oder wirklich und nur psychologisch einen Wert verbunden, in dem Sinne, daß der Schein nicht wert sei, überhaupt beschrieben zu werden, daß also keine Erkenntnis in ihm liege. Die Täuschung hat direkt einen unsittlichen Charakter erhalten als das Nichtswürdigste — Gottes Güte z. B. kann nach Descartes uns nicht täuschen wollen — und die Erscheinungen sind nur wert, gedeutet zu werden, nicht aber psychologisch beschrieben zu werden. Die Wirklichkeit steht höher als das bloße Gegebene. Nietzsche sagt einmal: „Psychologie sei Müßiggang und aller Laster Anfang.“ Für die Naturwissenschaft hat also die Erklärung des Gegebenen höheren Wert als die Beschreibung, und das Erschlossene, durch Beziehung auf frühere Erfahrungen Gewonnene ist für sie das Wirkliche im Sinne des Einzig-Berechtigten.

Für den Impressionismus dagegen muß die Beziehung auf frühere Erfahrungen und das Absehen vom unmittelbar Gegebenen und Erlebten ja das Minderwertige sein. Für ihn ist der Inhalt des Bewußtseins der Gegenstand der Erkenntnis, und ihn zeichnet er deshalb mit dem Wort aus, das den Gegenstand der Erkenntnis des natürlichen Weltbegriffes vor den Anlässen zu dieser Erkenntnis auszeichnete, mit dem Be-

griff der einzigen Wirklichkeit. Die Frage, gibt es eine vom erkennenden Bewußtsein „unabhängige Wirklichkeit, die Gegenstand der Erkenntnis ist", wird damit verneint. Was diese transcendente Welt in den Augen des Impressionisten herabsetzt, ist eben, daß sie nach Gesetzen nur erschlossen ist, daß der gegenwärtige Eindruck nicht regiert. „Jedenfalls die transcendente Existenz der Dinge ist nicht unmittelbar gewiß, sondern wenn sie angenommen wird, erschlossen." (Rickert.) Dagegen, „daß mein Bewußtsein einen Inhalt hat, oder daß es Objekte gibt, ist also das sicherste Wissen, das ich mir denken kann." Sobald aber die Erkenntnis der Wirklichkeit die Erkenntnis des unmittelbar Gegebenen, also seine Beschreibung ist, werden alle diese Erlebnisse gleichwertig, gibt es keine Unterschiede zwischen solchen, die wegen ihrer Deutbarkeit auf das Wirkliche vor denen, die blos beschreibbar sind, bevorzugt wären. Der Begriff der Sinnestäuschung verliert seinen Sinn. „Der Ausdruck „Sinnestäuschung" beweist, daß man sich noch nicht recht zum Bewußtsein gebracht hat, oder wenigstens noch nicht nötig gefunden hat, dieses Bewußtsein auch in der Terminologie zu bekunden, daß die Sinne weder falsch noch richtig zeigen." (Mach.)

Ist man der Ansicht, daß die unmittelbaren Erlebnisse das Wirkliche und Gegenstand der Erkenntnis seien und daß die Bewußtseinsinhalte nicht auf Wirkliches zu beziehen, sondern (nach Mach) einfach in ihrer Gegebenheit und erlebten Verbindung mit anderen gleichzeitigen Gegebenheiten zu beschreiben sind, z. B. das Bild eines entfernten Mannes als so gegebenes Bild (schwarzer Fleck) zusammen mit dem Bilde der Entfernung, so fällt auch der Unterschied einer Welt außerhalb des Bewußtseins und einer Welt im Bewußtsein hinweg. Die Körper und Dinge der Naturwissenschaft rangieren als Tatsachen des Bewußtseins in eine Reihe mit den anderen (Rickert: Auch das Physische ist eine unmittelbar gegebene Realität), sie sind gleichwertig und gleichartig. „Das Physische und Psychische sind, wie man sie auch sonst definieren mag, jedenfalls gleich unmittelbar gegeben." (Rickert.) Für

Mach ist damit die Dualität des Physischen und Psychischen, von Körper und Seele überwunden, ein Monismus beider erreicht. Die eine zusammenhängende Wirklichkeit, auf die die Naturwissenschaft alle Erscheinungen bezieht, fällt ganz hinweg, übrig bleiben nur Verbindungen zwischen Bewußtseinsinhalten, „keine Kluft mehr zwischen drinnen und draußen, keine Empfindung, der ein äußeres, von ihr verschiedenes Ding entspräche". (Mach.) Der Unterschied von Schein oder bloßen Vorstellungen und Erscheinungen, von psychologisch und wirklich, wird nur noch ein Unterschied von verschiedenen Qualitäten oder verschiedenen Zusammenhängen im Bewußtsein, um alle aber schlingt sich das gemeinsame Band, „Tatsache des Bewußtseins", d. h. unmittelbar Beschriebenes zu sein. Das nur Erschlossene wird eliminiert. Soll noch der Unterschied von Psychologie und Naturwissenschaft für diese Ansicht gemacht werden, die alle Erkenntnis in Psychologie auflöst, so ist es nach Rickert ein inhaltlicher Unterschied der Bewußtseinsinhalte, Psychologie und Naturwissenschaft teilen sich in die Tatsachen des Bewußtseins, oder es ist nach Mach ein Unterschied in dem Betrachten von Zusammenauftreten und Zusammenhängen zwischen den Empfindungen. Den gesamten Inhalt des Bewußtseins aber Psychologie zu nennen, verbietet sich für diese Lehre, da sie ihn ja mit den Prädikaten der Natur, mit dem des Wirklichen belegt hat, und eine äußere Natur, mit Rücksicht auf die das bloß Beschriebene seinen Charakter als Bewußtseinsinhalt erst bekam, hat für sie nicht mehr existiert. Deshalb nennt Mach seine Bewußtseinsinhalte Elemente, und Rickert spricht von Bewußtseinsinhalt des erkenntnistheoretischen Subjekts im Gegensatz zu den Inhalten, die Gegenstand der Psychologie sind. Beide aber kommen nicht darüber hinweg, mit Worten, die ihren Sinn von der natürlichen Weltansicht empfangen haben, Empfindung, Bewußtsein, Subjekt, das deutlich zu machen, was jetzt ihre Welt sei, und nicht mehr mit jenen Worten benannt werden dürfte. Das aber nennen wir Psychologismus im Gegensatz zur Psychologie als Wissenschaft, die die Prädikate wirklich und psychologisch im alten Sinne gelten läßt.

Nur durch die Urteile, die die Naturwissenschaft fällt, also mit Hilfe der Aussagen über eine von der Zufälligkeit des jeweiligen Anblickes und Erlebnisses befreite Wirklichkeit gelingt es, einen einheitlichen und für alle Menschen gleichen, der Subjektivität des Einzelnen entzogenen Zusammenhang von Raum, Zeit und Körpern in ihnen zu behaupten. Wo aber die Forderung gilt, nur das unmittelbar Erlebte in seiner Gegebenheit zu beschreiben, kommt eine konsequent durchgeführte Wissenschaft dieser Art nicht über den Inhalt eines einzigen Bewußtseinsinhaltes hinaus und weder zur Kenntnis einer Welt, die über die Spanne dieses Lebens hinausreicht, noch zu der von anderen Mitmenschen, noch zu einem Zusammenhang in diesen Erlebnissen. Die Erlebnisse des Morgens müßten denen am Abend zeitlich folgen. Es ist dies der Standpunkt des Solipsismus. Wir sagten von Rickert, daß er, indem er sich auf den Boden des Impressionismus stellt, die gegenimpressionistischen Forderungen zu rechtfertigen sucht. Er gibt zu, daß die von den einzelnen psychophysischen oder psychologischen Individuen wirklich wahrgenommenen Bestandteile des Bewußtseinsinhaltes ein fortwährend abreißendes und wieder einsetzendes „Gewühl" von Vorstellungen sind. Nun konstruiert er, um Aussagen über die Welt gelten zu lassen, die nicht wahrgenommen wird, und den Begriff einer kontinuierlichen Welt zu rechtfertigen, den Begriff eines Bewußtseins überhaupt, oder eines überindividuellen Subjektes, damit dieser vom Subjekt unabhängigen Welt zurückgegeben werde, was er ihr erst genommen hat. Es ist eine völlige Umwertung der Werte oder besser Umtaufung des schon Getauften, wenn ihm nun Objekt das ist, was individuell ist, und Subjekt, was allgemeingültig ist. Nichts aber ist so sehr bezeichnend für die Macht des Impressionismus und Psychologismus, als dieses Sophisma und dieser Cirkel, dem, was niemals Bewußtseinsinhalt sein kann, wenigstens den Namen aufzustempeln, unter dem allein Erkenntnisware in dieser Zeit gehen darf.

Es ist leicht einzusehen, daß dieser naturwissenschaftliche Weltbegriff oder dieses naturwissenschaftliche Denken sich vom

psychologischen so unterscheidet, wie eine plastisch-räumliche Malerei von der impressionistischen. Auch in der Naturwissenschaft besteht ja eine Reihe von Aussagen darin, das Gesehene auf Tastbewegungen zu deuten und damit als Körper zu bezeichnen, dem Sichtbaren also seinen Wert erst durch Beziehung zu den körperlichen Erfahrungen zu verschaffen. Was nur aussieht wie ein Körper, aber sich nicht greifen läßt, ist nur Schein oder Trugbild oder Gespenst. Daher stammt das Bemühen, die Wirklichkeit zu beschreiben als eine Welt, die nur aus körperlichen Erfahrungen gewonnene Eigenschaften hat, von Raum, Größe, Gestalt, Druck und Widerstand, Bewegung und der damit zusammenhängenden Maße. Alles andere wie Farbe, Ton gilt ihr nur als Zeichen, Erscheinung für diese rein plastisch-materielle Welt der Atome, Moleküle und ihrer Bewegung im Raum. Diese sind für eine dem Psychologismus entgegengesetzte einseitig naturalistische Welterklärung Wirklichkeit und Zweck des Erkennens, wie für plastische Kunst das Gesehene nur Anregung für Bewegungswerte ist. Die sinnlichen Qualitäten von Licht, Farbe, Ton, Wärme und Kälte sind nur Erkenntnismittel, Hinweise. Diese Wertung hat sich im Impressionismus wieder umgekehrt. Läßt man die Atome und das rein Quantitative gelten, so nur als Mittel, Hilfe, „nicht als etwas, das um seiner selbst willen von Bedeutung ist, sondern lediglich als ein Mittel zur Vereinfachung“ (Rickert), „das quantitative Regulativ meiner sinnlichen Vorstellung, diese ist das Ziel, jene sind die Mittel“ (Mach).

Mach (Analyse der Empfindungen): „Man könnte z. B. inbezug auf Physik der Ansicht sein, daß es weniger auf Darstellung der sinnlichen Tatsachen als auf die Atome, Kräfte und Gesetze ankommt, welche gewissermaßen den Kern jener sinnlichen Tatsachen bilden. Unbefangene Ueberlegung lehrt aber, daß jedes p r a k t i s c h e und i n t e l l e k t u e l l e Bedürfnis befriedigt ist, sobald unsere Gedanken die sinnlichen Tatsachen (!) vollständig nachzubilden (!) vermögen. Diese Gesetze hingegen sind nur die Mittel, welche uns jene Nachbildung erleichtern. Der Wert der Letzteren reicht nur s o w e i t als ihre Hilfe.“

Und ein moderner Biologe, O. Hertwig, wendet die Begriffe ebenfalls in dem Sinne, daß das, was für die Naturwissenschaft dem für sich allein nur flüchtigen, schattenhaften Anblick erst Festigkeit, Greifbarkeit, Bestand und Wirklichkeit mitteilt, selber das Schattenhafte ist, „daß die Erklärung der Welt als eines Mechanismus sich stoßender Atome nur auf einer Fiktion beruht, welche zur Darstellung mancher Verhältnisse nützlich sein mag, aber doch nicht der Wirklichkeit selbst entspricht. Und so wird ihm auch die eigenschaftslos gewordene Welt im Vergleich zur wirklichen Welt, die mit ihren unendlichen Eigenschaften durch alle seine Sinne zu ihm spricht, als ein nichtiges Schattengebilde erscheinen, vergleichbar den Schemen der Unterwelt, welche dem Arm des Odysseus, als er danach greifen wollte, wie Nebel entweichen."

Aus derselben Tendenz, den Eindruck regieren zu lassen, ihn zu beachten und nicht ihn nur als Anregung zu einem intellektuellen, beziehenden Urteil zu benutzen, aus der der impressionistische Weltbegriff herausgewachsen ist, versuchen wir nun auch die Ausbreitung oder gar Vorherrschaft der Psychologie als Wissenschaft vor der Naturwissenschaft zu verstehen. Von Wundt und Dilthey ist die Psychologie ganz in diesem Sinne als „Stehenbleiben bei der unmittelbaren, subjektiven Erfahrung" bezeichnet, weil immer diese Erfahrung die Gegenstände des Wissens unmittelbar zur Beschreibung darbietet, nicht erst erschließen läßt. Das beste Beispiel, wie an Stelle der physikalischen Betrachtung und Erklärung selbst bei einem Physiker die psychologische Beschreibung getreten ist, sind Machs Schriften. Seine Leistungen liegen zum großen Teil auf dem Gebiete der reinen Psychologie oder der psychologischen Einsicht in das naturwissenschaftliche Erkennen. Psychologie als Grundlage der Geisteswissenschaften und der Erkenntnistheorie ist von Dilthey in den Vordergrund der philosophischen Betrachtung gerückt. Von Lipps ist Psychologie und Philosophie identifiziert. Und die Lehrstühle für Philosophie an den Universitäten sind überwiegend mit Psychologen besetzt. (Ebbinghaus - Halle, Külpe - Würzburg, Lipps - München, Meumann - Münster, Schumann - Zürich, Stumpf - Berlin, Wundt - Leipzig.)

Wir verstehen jetzt, warum der Impressionismus auch Subjektivismus genannt werden konnte oder extremer Individualismus, indem ja durch die psychologischen Beschreibungen der von den Erlebnissen anderer Menschen verschiedene Eindruck in all seiner durch die Eigenart, den Standpunkt und die Stimmung des Individuums bedingten Zufälligkeit festgehalten wird, und nicht auf die allgemeingültige, obejktive Natur bezogen. Damit hat wieder, was früher gemieden und geschmäht wurde, alles Subjektive und Zufällige einen Wert bekommen; psychologisch und unpsychologisch sind Urteile des Lobes und Tadels von entscheidender Bedeutung. Seelenzustände sind das eigentliche Objekt der Dichtung geworden. Schiller ist ungenießbar, weil er die Taten und Handlungen seiner Gestalten sich nach der dramatischen Ordnung seiner Tragödien richten ließ, nicht psychologische Erfahrungen damit ausspielte. Maler und Poeten nehmen das Recht in Anspruch, alle Zufälligkeiten und Subjektivitäten des Eindrucks festhalten zu dürfen. „Wie ich es sehe" — Peter Altenberg. Die Schilderung äußerer Ereignisse wird ganz in dem Sinne gegeben, daß die von einer der beteiligten Personen oder dem Dichter aus gesehenen Ausschnitte und unzusammenhängenden Momentbilder festgehalten, nicht aber zu einem Bericht objektiviert werden. Die ungeheure Lebendigkeit des Dabeiseins und die Hast der Besinnungslosigkeit, die die Eindrücke nicht deuten und ergänzen läßt, hat den modernen Schlachtschilderungen dadurch eine einzige Momentanität und Lebendigkeit gegeben. Eine Stelle aus Hofmannsthals Reitergeschichte mag es illustrieren.

Im stärksten Galopp eine Erdwelle hinansetzend, sah der Wachtmeister die Schwadron schon im Galopp auf ein Gehölz zu, aus welchem feindliche Reiter mit Piken eilfertig debouchierten; sah, indem er die vier losen Zügel in der Linken versammelnd, den Handriemen um die Rechte schlang, den vierten Zug sich von der Schwadron ablösen und langsamer werden, war nun schon auf dröhnendem Boden, nun in starkem Staubgeruch, nun mitten im Feinde, hieb auf einen blauen Arm ein, der eine Pike führte, sah dicht neben sich das Gesicht des Rittmeisters mit weit aufgerissenen

Augen und grimmig entblößten Zähnen, war dann plötzlich unter lauter feindlichen Gesichtern und fremden Farben eingekeilt, tauchte unter in lauter geschwungenen Klingen, stieß den Nächsten in den Hals und vom Pferd herab, sah neben sich den Gemeinen Scarmolin, mit lachendem Gesicht, einem die Finger der Zügelhand ab- und tief in den Hals des Pferdes hineinhauen, fühlte die Mélée sich lockern und war auf einmal allein, am Rand eines kleinen Baches, hinter einem feindlichen Offizier auf einem Eisenschimmel. Der Offizier wollte über den Bach; der Eisenschimmel versagte. Der Offizier riß ihn herum, wendete dem Wachtmeister ein junges, sehr bleiches Gesicht und die Mündung einer Pistole zu, als ihm ein Säbel in den Mund fuhr, in dessen kleiner Spitze die Wucht eines galoppierenden Pferdes zusammengedrängt war. Der Wachtmeister riß den Säbel zurück und erhaschte an der gleichen Stelle, wo die Finger des herunterstürzenden ihn losgelassen hatten, den Stangenzügel des Eisenschimmels, der leicht und zierlich wie ein Reh die Füße über seinen sterbenden Herrn hinhob. —

Am weitesten ist diese moderne Manier, die Ereignisse nicht als objektives Geschehen nach Gesetzen und Zusammengehörigkeiten zu einer Geschichte, einem Geschehen zu verknüpfen, sondern alles, Stimmungen und Gesichte, Träume und Gedanken, wie sie zufällig durch den Kopf eines selbst impressionistisch organisierten Helden schießen, in einem Gewühl von Vorstellungen zu schildern, in einem Roman von Peter Baum: „Spuk“ getrieben worden. Nicht mehr Weltkenntnis und Erfahrung gehört hier zum Verständnis, sondern die Fähigkeit, sich in einen Menschen hinein zu versetzen, denn dessen Seele ist alles in allem: Schauplatz und handelnde Person der Ereignisse — es ist die Dichtung des Solipsismus.

Wenn es also impressionistisches Denken gibt, so steht ihm Psychologie und Beschreibung des Gegebenen näher als Naturwissenschaft und Erklärung, Seelenleben näher als Natur, die auf Grund des Gegebenen erst nach Gesetzen erschlossen wird. Seine eigentliche Charakteristik erhält das Denken aber doch erst durch die Form, in der es die Erkenntnisse aufbewahrt und ausspricht. Alle unsere Erkenntnisse und Beschreibungen stützen sich auf Aehnlichkeiten näherer oder entfernterer Art, so daß es Worte oder Urteile gibt, die wir für eine Fülle

von einzelnen Objekten und oftmals oder immer anwenden können und solche, die nur für einzelne Dinge oder überhaupt nur für eins ausgesetzt werden können. Wir nennen diese Aehnlichkeiten und die Worte, die auf Grund dieser Aehnlichkeiten vom einzelnen Objekt ausgesagt werden in dem Grad allgemeiner, als diese Aehnlichkeitsbeziehung einen größeren Kreis von Exemplaren umfaßt. Nun ist es, so lange es sich darum handelt, ein gegebenes Objekt zu benennen, leichter, den allgemeinen Namen für dasselbe zu finden, da dieser gröbere Aehnlichkeiten zwischen den betreffenden Exemplaren oder gröbere Unterschiede von anderen Klassen enthält, und weil die allgemeineren Namen eingeübter zu sein pflegen als die spezielleren. Sobald es sich aber darum handelt, das, was nun als das Gleiche in den verschiedenen Exemplaren, im Gegensatz zu denen einer anderen Klasse, mit dem Gattungsnamen bezeichnet wird, herauszuheben und zu beschreiben, verlangt diese Definition des Allgemeinbegriffs eine Fähigkeit der Erinnerung an den Erkenntnisbesitz, eine Uebersicht des Erlebten, die wieder als intellektuelle Arbeit die Beziehung verschiedenster Erinnerungen aufeinander enthält. Hieraus entsteht dann das Ideal, den ganzen Erkenntnisbesitz so zu ordnen, daß sämtliche erfahrenen Aehnlichkeitsbeziehungen — sei es zwischen Dingen oder Geschehnissen — sich in ein System einfügen, von dem angefangen, worin sich alle Erfahrungen gleichen, und es also ein Wort für alle gibt, bis herab zu dem, wo etwas absolut Einmaliges und deshalb mit Worten nicht mehr zu Beschreibendes sich darstellt. Es ist klar, daß ein solches System die höchste Leistung des zusammenfassenden und gedächtnismäßig arbeitenden Bewußtseins bedeutet, sowohl in der Auffindung der, viele Exemplare unter einen Begriff vereinigenden, Einheiten wie der Einordnung der Begriffe in die Stelle des Systems, wo sie als eine nächstfolgende vermehrte oder verminderte Aehnlichkeit sich anschließen und mit anderen sich gleichstehen. Es ergibt sich dadurch eine Inventarisation des gesamten Erkenntnisinhaltes, die, obwohl sie alle Erfahrungen voraussetzt, doch von keiner einzelnen Tatsache

ausdrücklich redet, sondern nur ein System möglicher Erfahrungen und Beschreibungen enthält. Jede neue Tatsache wird nur daraufhin angesehen, wieweit sie mit diesem System übereinstimmt oder es zu vervollständigen vermag. Diese systematische Arbeit ist wiederum unmodern, und an Stelle der Systematik oder Gesetzeswissenschaft wird die historische Beschreibung des einmaligen Faktums verlangt, also die Benennung oder das Referat über das durch historische Zeugnisse oder unmittelbare Erfahrung gegebene Ereignis, das in seiner Zufälligkeit und Besonderheit dargestellt werden soll.

Damit ist die Geschichte, die Schilderung der Ereignisse, die oft in eine Zwischenstellung zwischen Wissenschaft und Kunst einrangiert wurde, und dem Ideal der Wissenschaft oder der Philosophie am wenigsten entsprach, als Wissenschaft vollgiltig anerkannt und als weltanschauungsbildend gegen die Naturwissenschaft ins Feld geführt. Das historische Interesse überwiegt das systematische; die philosophische Begründung dieses Interesses ist von Denkern wie Windelband, Simmel, Eucken, Rickert geleistet, von letzterem mit deutlicher Bevorzugung der historischen Begriffsbildung. „Ferner steht das historisch erkennende menschliche Subjekt in gewisser Hinsicht sogar dem Ideal eines erkennenden Subjektes näher, als das naturwissenschaftliche, denn man könnte die ideale Erkenntnis geradezu eine historische Erkenntnis des Weltalls nennen.“ Also nicht Einordnung der Tatsache in ein System von Erfahrung, sondern eine Beschreibung der Tatsache in ihrer Besonderheit und einmaligen Ereignung, und so, daß die Tatsache selber in der Darstellung anschaulich wieder vergegenwärtigt werden kann. Also auch hier, das Gegebene in seiner Eigenart bestehen lassen, eine Reproduktion der Tatsache geben, nicht sie erklären oder von ihr zu Zusammenhängen fortschreiten.

Für Dilthey wird Psychologie eine beschreibende Wissenschaft. Aus der bedeutsamen Erkenntnis heraus, daß im Seelenleben jedes Erlebnis seine Spuren hinterläßt und damit jede folgende Seelenverfassung oder Struktur des Seelenlebens

eine andere ist, als die vorangegangene, kann es keine gesetzmäßigen Wiederholungen geben, die eine Systematik der psychologischen Geschehnisse ermöglichten. Er fordert damit eine Art von biographisch beschreibender Methode, die dann nur in allgemeineren Beziehungen Typen von Dichtern, Philosophen, Staatsmännern usw. als eine gewisse Gesetzmäßigkeit festzustellen erlaubt. Bei Dilthey führt diese historische Betrachtung weiter dazu, an Stelle des Ideals der systematischen weltumfassenden Philosophie deren Geschichte zu setzen, die Philosophie zu betrachten wie einen individuellen Organismus, der sich auslebt und der sein Ziel, das ganze der Welt zu umspannen, dadurch erreicht, daß er selber ein historisches Ganze wird, sein Leben zu Ende lebt. Die höchste Philosophie wird dadurch die Geschichte der Philosophie oder deren Biographie.

„Die Aufgabe einer Wesensbestimmung der Philosophie, welche die Namengebung von ihr und die Begriffe der einzelnen Philosophen über sie deutlich macht, führt notwendig von dem systematischen zu dem hitorischen Standpunkt." „Denn in dem Philosophen der Gegenwart trifft das eigene Schaffen zusammen mit dem geschichtlichen Bewußtsein, daß seine Philosophie heute ohne dieses nur einen Bruchteil der Wirklichkeit umfassen würde. Sein Schaffen muß sich wissen als ein Glied in dem historischen Zusammenhang, in welchem er mit Bewußtsein ein bedingtes erwirkt. Dann wird ihm eine Auflösung dieses Widerspruchs möglich — — — — —. Er kann sich nun ruhig der Macht des geschichtlichen Bewußtseins überlassen und auch sein eigenes Tageswerk kann er unter den Gesichtspunkt des historischen Zusammenhangs stellen, in welchem das Wesen der Philosophie in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen sich verwirklicht." (Das Wesen der Philosophie.)

Mach wünscht eine Geschichte der Gedanken statt einer systematischen Begründung.

„Am vollständigsten und strengsten ist jedoch ein Gedanke begründet, wenn alle Motive und Wege, welche zu demselben geleitet und ihn befestigt haben, klar gelegt sind. Von dieser Begründung ist die logische Verknüpfung mit älteren, geläufigeren unangefochtenen Gedanken doch eben nur ein Teil." (Erkenntnis und Irrtum.)

Und dazu Nietzsche:

„Du fragst warum! Ich gehöre nicht zu denen, welche man nach ihrem Warum fragen darf. Ist denn mein Erleben von gestern? Das ist lange her, daß ich die Gründe meiner Meinungen erlebte."

So kommt denn auch das unsystematische Buch, die Zusammenhanglosigkeit der Gedanken in der Form, in der sie geäußert werden. Nietzsche, der „allen Systematikern mißtraut und ihnen aus dem Wege geht, weil Wille zum System ein Mangel an Rechtschaffenheit sei", hat seine Gedanken in Aphorismen vorgetragen. Weder ein einheitlicher Gesichtspunkt hält die Aeußerungen zusammen, noch die Anknüpfung des Folgenden an das unmittelbar Vorausgehende. Dieselbe Form hat, gewiß ganz unabhängig von Nietzsche, E. Mach gewählt, und damit seine Form der Gedankenäußerung in Uebereinstimmung mit seiner Lehre gebracht, die nun selbst innerhalb des bloß Gegebenen, der Bewußtseinstatsachen alle Verknüpfungen und Synthesen als Wirklichkeit abweist und nur die zusammenhanglosen Empfindungen als das Wirkliche anerkennt. Bei Nietzsche ist die ganze Denkstimmung auf diese Freude am Eindruck, am Zufall gestellt. „Wo ihr erraten könnt, da haßt ihr es zu erschließen." Die Gelehrten sind ihm Strumpfwirker des Geistes, weil sie alles Fädeln und Knüpfen und Weben verstehen. Ihm selbst kommen seine Gedanken wie Vögel zugeflogen. Der Einfall, das Gegenstück zum Eindruck, kommt zu seinem Recht.

Damit hat eine ganze unsystematische, dem Einfall und Gedankenerlebnis nachgebende Literatur heute einen hohen Wert bekommen. Tagebücher befriedigen einen Teil des Weltanschauungsbedürfnisses; die Biographie wird gern in der Unmittelbarkeit der Briefsammlung genossen, und die künstlerische Form, die des Dialoges, wird aus diesem Grunde als Form des philosophischen Buches gewürdigt.

Wilde: „Der Dialog wird für den Denker seinen Reiz als Ausdrucksmittel niemals verlieren. Er kann sich in ihm entschleiern und verhüllen, kann jedem Einfall Form, jeder Stimmung Wirklichkeit verleihen. Er kann seinen Gegenstand in ihm von jedem Standpunkt aus zeigen wie ein Stück

Rundplastik; er gewinnt all den Reichtum und die Kunst der Wirkung, die in jenen Seitenwegen liegt, die sich plötzlich im Verfolg des Hauptgedankens auftun und ihn vollständiger erhellen; er gewinnt auch die Möglichkeit jener glücklichen späteren Einfälle, die einem geschlossenen Gedankengang erst seine Vollständigkeit verleihen, und die doch etwas vom zarten Reiz des Zufalls hineintragen."

Die System- und Zusammenhangslosigkeit geht schließlich auch auf das kleinste Gefüge des Denkens und der Mitteilung über, auf den Satz. Der Genuß an der Periode ist uns völlig verloren gegangen. Daß ein besonderer Reiz darin bestehen kann, den Hauptsatz durch alle Ablenkungen neben- und untergeordneter Sätze, alle Einschachtelungen hindurchzuführen und zu beschließen, und durch Ueber- und Unterordnung ein Ganzes herzustellen, will uns kaum in den Sinn. Man verlangt zu schreiben wie wir sprechen, in kurzen Sätzen. Der moderne Prosastil wird zum Telegrammstil. Nietzsche beklagt sich einmal über diesen Mangel an Energie und Gedächtnis, mit dem wir uns in kurzen Sätzen gehen lassen. Die Nebensätze werden nicht durch Konjunktionen mit dem Hauptsatze verbunden, sondern stehen als plötzliche Einfälle unvermittelt, parenthetisch, im angefangenen Satz, wie Findlinge auf fremdem Boden. Man lese ein Referat über ein Drama von Sudermann, von Alfred Kerr.

— — — — — Nicht urteilen, nur berichten. „Erster Atem: Das Messer. Vorklang (die Spannung verteilend): Göttlingk „zieht ein Dolchmesser aus einer Lederhülse" — — — — „Das ist dreikantig geschliffen." Ausführung des Vorklangs: er droht den Helden zu stechen, „das Lederfutteral nach vorn ziehend". Spannung; er tut es schließlich nicht; denn nach banger Pause wird sein Wille getan. (Dies das Futteral.)

So wird auch hier das Denken und Sprechen schließlich Wortkunst.

Das Ideal des Aphorismus wird es mit einem Wort alles zu sagen. An die Stelle der Form tritt die Formulierung. Nietzsche: „Zola oder die Lust zu stinken." Die äußerste Konsequenz des Impressionismus aber wäre es, wenn überhaupt auch das bloße Beschreiben und alles Worte-Gebrauchen

schon als Umsetzung eines Erlebnisses in ein Erlerntes, im Gedächtnis bereit Liegendes abgelehnt würde, und wir den Strom der Empfindungen nirgends durch die festhaltende Eigenschaft des Wortes unterbrächen. „Die Wirklichkeit selbst in ihrer anschaulichen und individuellen Gestaltung geht in k e i n e Wissenschaft ein.“ „Das Individuelle im strengsten Sinn verschwindet bereits durch die primitivste Begriffsbildung.“ (Rickert.) Dies Individuelle sollte aber ja durch die historische Methode erhalten werden, und weil es das einzig Wirkliche sei, auch das Ideal der Erkenntnis sein. Damit gelangen wir wieder, wie schon oft, zu der unmittelbaren Anschauung wie in den Künsten zur Malerei, als dem Ideal des Impressionismus.

Der Impressionismus hat auch einen n e u e n W a h r h e i t s b e g r i f f gezeitigt und durch ihn seine Stellung zum Erkennen überhaupt dokumentiert. Um diesen zu verstehen, müssen wir uns besinnen, was wir die Wahrheit eines Urteils nennen, oder wodurch sich eine nicht auf Wahrheit Anspruch machende Beschreibung eines Dichters von dem wahren Urteil unterscheidet. Wir unterscheiden dabei zwischen Wahrheit oder Falschheit des Urteils und Richtigkeit oder Unrichtigkeit, zwischen Konstatierung einer Tatsächlichkeit und dem bloßen Verständnis des Urteils. Die Richtigkeit und Unrichtigkeit der Urteile hängt davon ab, ob wir für dieselbe Erfahrung auch dasselbe Wort gebrauchen wie diejenigen, denen wir das Urteil mitteilen, und Worte und Sätze, die auch bei den andern im Gebrauch sind. Es gilt so die Forderung des Satzes der Identität, dasselbe Wort immer in derselben Bedeutung zu verwenden, oder der Satz vom Widerspruch: daß man nicht verstanden wird, wenn man dasselbe Faktum mit zwei verschiedene Bedeutungen enthaltenden Worten benennt. Dieser Gebrauch der Worte wird eingeübt. Aber wenn wir auch Sätze aussprechen, die keinen Widerspruch enthalten, sondern richtig verstanden werden und verständlich sind, so ist doch ein Unterschied zwischen solchen, die auf Anlaß einer gegebenen Erfahrung ausgesprochen werden und sich nach dieser richten,

oder solchen, bei denen diese Erfahrung nicht realisiert war oder realisiert werden kann. Nur wenn eine Tatsache dem Urteil zu Grunde liegt, und die Wahl der Worte sich nach dieser Tatsache richtet, ist das Urteil wahr, im anderen Falle ist es eine Lüge, oder wenn gar nicht von ihr verlangt wird, wahr zu sein, ein Produkt der Einbildungskraft, erdichtet.

Nach Rickert nun soll die Wahrheit nicht mehr in der Beziehung des Urteils auf eine Tatsache bestehen, sondern in der Anerkennung oder Verwerfung der Tatsachen. Erst dadurch, daß ich sie bejahe oder verneine, d. h. sie anerkenne oder verwerfe, sollen sie überhaupt Tatsachen werden, ihr Sein oder Nichtsein davon abhängen, ob ich sie für wert oder unwert halte, beurteilt zu werden. „Was ich bejahe, muß mir gefallen, was ich verneine, muß mein Mißfallen erregen. Das Erkennen ist also ein Vorgang, der bestimmt wird durch Gefühle, und Gefühle sind psychologisch betrachtet, stets Lust und Unlust.“ „Die erreichte Wahrheit wäre demnach nichts anderes als der Inbegriff der als wertvoll oder als gesollt anerkannten Urteile, aber nicht etwa der Inbegriff der mit ihrem Gegenstande übereinstimmenden Vorstellungen,“ oder wie wir sagen würden, der sich auf ihren Gegenstand beziehenden, nach ihrem Gegenstand richtenden Urteile. Damit bleibt als Forderung für die Erkenntnis nur noch bestehen, verständlich zu sein, „die absolute Notwendigkeit, ein Urteil niemals zugleich zu bejahen oder zu verneinen“, dagegen nicht, erst durch die Beziehung zu seinem Gegenstande, auf den es zurückweist oder zu dem es hinführt, wahr oder falsch zu werden. So ist schließlich die letzte intellektuelle Beziehung aus dem Erkennen herausgeworfen, die Aussagen oder historischen Beschreibungen sich nach dem Faktum richten zu lassen. Vielmehr verhält sich den Tatsachen wie den Urteilen gegenüber diese Lehre nur noch unmittelbar mit Lust und Unlust reagierend, sie nimmt sie ganz nach Seite des Geschmackes oder des Eindruckes, den sie auf uns machen. Damit ist die Wahrheit ganz der Dichtung gleich gestellt. Die Erlebnisse werden genossen oder verworfen, und die Urteile

werden selber unmittelbare, wertvolle oder wertlose Erlebnisse, Tatsachen, die gefallen oder mißfallen, Lust oder Unlust erregen. Nun würde man Rickert mißverstehen, wollte man behaupten, daß er überhaupt auf Wahrheit eines Urteils keinen Wert lege, nur auf die Annehmlichkeit der betreffenden Tatsache oder des Urteils. Seine Umdeutung alter logischer Forderungen in moderne Anschauungen besteht auch hier darin, daß er beweist, daß die Wahrheit des Urteils selbst nur ein Wert ist, das Urteilen im rein intellektuellen Sinne ohne ein Sollen gar nicht zu denken.

Wir halten diesen Nachweis für nicht gelungen, ohne uns auf das Nähere oder eine Widerlegung einlassen zu können. Denn in Wirklichkeit paßt diese Theorie nur auf eine Denkstimmung, die den Wert der Wahrheit überhaupt verneint, wie denn auch von einem Verfall der Lüge geredet worden ist. (O. Wilde.) Nietzsche gibt eine „Fröhliche Wissenschaft: „Und falsch heiße uns jede Wahrheit, bei der es nicht ein Gelächter gab!“ Die Schönheit oder Häßlichkeit, die Interessantheit oder Trivialität eines Urteils, nicht aber die Ueberzeugung, daß es stimmt, entscheiden allein darüber, ob es ausgesprochen werden soll. Damit ist allen jenen Urteilen das Tor geöffnet, die die Tatsachen nur deuten, d. h. etwas in sie hineinlegen, das niemals erfahren werden oder auf keine gesetzmäßige Beziehung zwischen dem Gedeuteten und der Deutung sich berufen kann, vielmehr nur eine vage Aehnlichkeit benutzt, etwas Einfaches als Symbol eines Komplizierten und etwas Bedeutendes als Sinn des Trivialen zu behaupten. Die Symbolik der Tatsachen, d. h. bei Gelegenheit einer Tatsache von anderen, mit ihr durch bloße Analogien zusammenhängenden zu sprechen, ist dem impressionistischen Denken konform. Gleichnisse, Sinnbilder ersetzen Gedanken. Das bedeutendtste Werk dieses Denkens, Simmels Philosophie des Geldes, gibt auf S. IX das Programm dafür:

„So ist also das Geld hier nur Mittel, Material oder Beispiel für die Darstellung der Zusammenhänge, die zwischen den äußerlichsten realistischsten, zufälligsten Erscheinungen und den ideellsten

Potenzen des Daseins, den tiefsten Strömungen des Einzellebens und der Geschichte bestehen. Keine Zeile dieser Untersuchungen ist nationalökonomisch gemeint. Sondern der Sinn und Zweck des Ganzen ist nur der: von der Oberfläche des wirtschaftlichen Geschehens eine Richtlinie in die letzten Werte und Bedeutsamkeiten alles Menschlichen zu ziehen."

„Die Einheit dieser Untersuchungen liegt also nicht in einer Behauptung über einen singulären Inhalt des Wissens und deren allmählich erwachsenden Beweise, sondern in der darzutuenden Möglichkeit, an jeder Einzelheit des Lebens die Ganzheit seines Sinnes zu finden."

Durch diese Wertung der voraussetzungslosen, nur in sich verständlichen und nach ihrer Eindrücklichkeit gewerteten Urteile haben besonders die Wissenschaften oder Urteilsweisen eine Umgestaltung erfahren, deren eigentlichstes Wesen es ist, in jedem, was sie sagen, eine Erinnerung an ein Faktum vorauszusetzen oder auf ein Werk vorzubereiten, d. h. jede Art von Referat und Kritik. Nicht mehr Erkenntnisse und Beurteilungen sollen in der Kritik gegeben werden, deren Wahrheit oder zutreffende Beurteilung danach geprüft wird, wie weit es sich nach der Vorlage, der Tatsache richtet, also nicht Aussagen über das Werk, sondern das Werk wird nur ein Anlaß, selber einen Eindruck zu schaffen, das Werk bestenfalls in eine andere Sprache zu übersetzen, so daß etwas Neues entsteht, das völlig aus sich heraus verständlich wird. Oscar Wilde: „Für den Kritiker ist das Kunstwerk nur der Ausgangspunkt für ein neues, eigenes Werk, das nicht notwendig irgend eine sichtbare Aehnlichkeit mit dem besprochenen Werk zu haben braucht." Für eine nicht gestaltende, sondern im Einzelnen Ausdruck gebende Zeit muß eine übersetzende, umdichtende Produktion ja besonderen Wert haben. Unproduktive kritische Naturen finden hier noch ihr Feld. (A. Kerr. O. Wilde.)

Oskar Wilde, Fingerzeige.

Gilbert: Aber ist denn die Kritik keine Kunst? Und noch mehr? Wie das künstlerische Schaffen die Tätigkeit der kritischen Geister voraussetzt und ohne sie, kann man sagen, gar nicht vor-

handen wäre, so ist wirklich die Kritik schöpferisch im höchsten Sinne des Wortes. Ja, die Kritik ist sowohl schöpferisch wie unabhängig.

Ernst: Unabhängig?

Gilbert: Ja, unabhängig! Man darf die Kritik ebensowenig an dem niederen Maßstab der Nachahmung oder der Aehnlichkeit messen, wie das Werk des Dichters oder Bildners. Der Kritiker steht dem Kunstwerk so gegenüber, wie der Künstler der sichtbaren Welt der Form und der Farbe, oder der unsichtbaren Welt der Leidenschaft und des Gedankens. Er braucht nicht einmal den feinsten Stoff, um zur Vollkommenheit zu kommen. Alles dient seinem Zwecke. Flaubert machte aus den unreinen oder sentimentalen Liebesgeschichten der albernen Frau eines kleinen Landarztes im schmutzigen Dorfe Jouville-L'Abbaye bei Rouen ein klassisches Buch und ein Meisterwerk des Stiles; und ebenso kann ein wirklicher Kritiker aus den wertlosesten Stoffen — zum Beispiel von Bildern der letzten Akademie-Ausstellung, den Gedichten von Morris, den Romanen Ohnets — sobald es ihm einfällt, seinen Blick darauf zu verwenden — ein Werk schaffen, daß in Schönheit und sicherem Takt glänzend ist. Warum nicht? Langeweile lockt unwiderstehlich, selbst zu glänzen, und der Stumpfsinn bleibt ewig die Bestia triumphans, die die Weisheit aus ihrer Höhle lockt. Was ist der Stoff einem so schöpferischen Künstler wie dem Kritiker? Nicht mehr und nicht weniger als dem Dichter und Maler. Wie sie, findet er seine Anregungen überall. Wie man etwas behandelt, darauf kommt es an. Es gibt nichts, was nicht Anregung und Keime enthielte.

Es entsteht die Forderung einer schöpferischen Kritik. Und es ist nicht verboten, aus der Kritik etwas zu machen, das das Werk an Schönheit und Interessantheit weit hinter sich läßt.

Kerr, Davidsbündler: „Produktive Kritik ist solche, die ein Kunstwerk in der Kritik schafft." „Wert hat, wie ich glaube, nur Kritik, die in sich ein Kunstwerk gibt; sodaß sie noch auf Menschen wirken kann, wenn ihre Inhalte falsch geworden sind oder der besprochene verschimmelt ist. Die Kritik, die als eine Dichtungsart anzusehen ist."

So entstehen jene witzigen Kritiken, die mehr unterhalten als das Werk. Oder es entstehen Bilderbeschreibungen, die uns Geschichten erzählen, denen wir mit so gespanntem Interesse zuhören, daß wir kaum Verlangen empfinden, die Bilder

zu sehen. Von Muthers Bildbeschreibungen kann man sagen, daß sie solange befriedigen, als man das Werk nicht kennt.

Diese Art der Kritik hat wenigstens ein wirkliches Kunstwerk historischer Begriffsbildung und impressionistischer Form hervorgebracht, die „imaginären" Porträts von Walter Pater; darunter einen Essay, der an einen historisch bekannten Namen anknüpft, Watteau. Aber es handelt sich weder um Beschreibung oder gar Ordnung historischer Tatsachen, sondern um lauter Erfindungen, eingekleidet in die lockere, impressionistische Form des Tagebuches und die Fiktion durchführend, daß diese Aufzeichnungen uns vereinzelte Züge unmittelbarer Beobachtung dieses Lebens durch eine Frau erhalten haben. Keine Tatsache ist wahr, aber alle sind verständlich, insofern sie der Bedeutung des Wortes Watteau nach dem, was wir von ihm kennen, nicht widersprechen. Es sind lauter imagäre Tatsachen, aber es ist die Stimmung „Watteau". Gleich ist erste Aufzeichnung kann uns von diesem Geist des Buches unterrichten:

Ein Fürst unter den Hofmalern. — Auszüge aus einem alten französischen Tagebuch.

Valenciennes, Sept. 1701.

Meines Vaters große Werkstätte ist eben renoviert worden. Jener köstliche, verfallene alte Platz hat nun seine moosüberwachsenen Ziegel und die grünen Moos- und Regenflecke eingebüßt, die sich, so lange wir denken können, auf der weißgetünchten Mauer befanden, der gegenüber in dem kleinen Bildhauerhofe, wir der Kühle wegen im Sommer sitzen.

Mit des alten Watteaus Arbeitern kam sein Sohn, „das Genie", meines Vaters Pate und Namensvetter, ein dunkelhaariger Jüngling, dessen große unruhige Augen fortwährend nach den verschiedenen Zeichnungen, die hier ausliegen, zu wandern scheinen. Mein Vater beharrt dabei, daß er in der Tat ein Genie und ein geborener Maler sei.

Wir haben unsere September-Messe auf der „Grande Place" gehabt, ein wundervolles Gemisch von Klang und Farbe auf dem geräumigen, offenen Platze unter unseren Fenstern. Und gerade dort, wo das Gedränge am lebhaftesten war, fand man den jungen Anton, der in eine der leeren Nischen des alten Rathauses hinaufgeklettert war und die Vorgänge nach dem Leben skizzierte; er tat

dieses mit einer Art Anmut — mein Vater wies darauf hin — mit einem solch wundervollen Feingefühle, gewisse Dinge auszulassen, zu übergehen, während er die gemeine Wirklichkeit behandelte, wie man sie von seinem eigenen Fenster aus sieht, daß der abgedroschene alte Harlekin, der Clown und Colombine wie Personen in einem Märchenlande erschienen; oder wie unendlich geschickte Tragödien, die spaßeshalber einmal das Narrengewand angelegt haben und fähig sind, eine Welt voll ernsthafter Anschauungen in ihr possierliches Aussehen zu legen. Eine Art von Komödie, die nur von der anderen Seite gesehene Tragödie sein soll.

Er brachte seine Skizze heute zu uns, und ich war anwesend, als mein Vater ihn befragte und seine Arbeit besprach. Aber der Jüngling schien nicht sehr erfreut und ließ das ihm angebotene Glas alten Malagas unberührt stehen. Sein Vater will nichts von der Erziehung des Sohnes zum Maler wissen, obwohl er nicht arm ist und kürzlich ein neues Steinhaus gebaut hat, groß und grau und kalt. Sein altes getünchtes Haus mit den schwarzen Balken in der Rue des Cardinaux war hübscher; es stammte aus der Zeit der Spanier. und war eins der ältesten in Valencienne.

Wodurch erreicht nun dieses Denken die Eindrücklichkeit, die uns für den Mangel an Zusammenhang entschädigt? Zunächst dadurch, daß diese schon auf rein ästhetische beziehungslose Darstellung ausgehende Wissenschaft sich auch der poetischen Mittel bedient, die wir als die der impressionistischen Poesie kennen gelernt haben, der lyrischen. Nichts ist so charakteristisch für die impressionistische Philosophie, als daß der Hauptvertreter dieses Denkens Friedrich Nietzsche immer zwischen dem Prädikat eines Philosophen und Dichters zu wählen hat. Das impressionistische Denken wird ganz und gar Kunst.

So fordert man von ihr statt begrifflicher Klarheit künstlerische Anschaulichkeit.

Oscar Wilde: „Die Menschen sagen wohl, die Schönheit gehöre der Oberfläche. Mag sein. Aber der Gedanke tut es noch mehr. Für mich ist die Schönheit das Wunder der Wunder. Nur Flachköpfe urteilen nicht nach dem Schein. Das wahre Geheimnis der Welt liegt im Sichtbaren, nicht im Unsichtbaren — — —."

Was Rickert an der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung auszusetzen hatte, war, daß die „bunte Welt" dabei verloren

geht. „Die Vereinfachung durch die Begriffsbildung geht notwendig mit einer Vernichtung der Anschaulichkeit Hand in Hand.“ Mach gibt selbst ein Vorbild für eine Beschreibung, die ein Ereignis in künstlerisch lebendiger Weise nacherleben läßt, im Gegensatz zu einer zahlenmäßigen, statistischen, wie sie die eine Hilfsaktion ins Werk setzende Oeffentlichkeit interessieren würde.

„Wir sind über irgend einen Naturvorgang z. B. ein Erdbeben so vollständig als möglich unterrichtet, wenn unsere Gedanken uns die Gesamtheit (!) der zusammengehörigen sinnlichen Tatsachen so vorführen, daß sie fast als ein Ersatz derselben angesehen werden können, daß uns die Tatsachen selbst als bekannte entgegentreten, daß wir durch dieselben nicht überrascht werden. Wenn wir in Gedanken das unterirdische Dröhnen hören, die Schwankung fühlen, die Empfindung beim Heben und Senken des Bodens, das Krachen der Wände, das Abfallen des Anwurfs, die Bewegung der Möbel und Bilder, das Stehenbleiben der Uhren, das Klirren und Springen der Fenster, das Vorziehen der Türstöcke und Festklemmen der Türen uns vergegenwärtigen, wenn wir die Welle, die durch den Wald wie durch ein Kornfeld zieht und die Aeste bricht, die in eine Staubwolke gehüllte Stadt im Geiste sehen, die Glocken ihrer Türme anschlagen hören, wenn uns auch noch die unterirdischen Vorgänge, welche zurzeit noch unbekannt sind, sinnlich so vor Augen stehen, daß wir das Erdbeben herankommen sehen wie einen fernen Wagen, bis wir endlich die Erschütterung unter den Füßen fühlen, so können wir mehr Einsicht nicht verlangen.“

Daher wird es die Aufgabe des Historikers, seine historische Beschreibung so zu formen, daß sie die Vergangenheit anschaulich vergegenwärtigt und nachzuerleben gestattet.

Rickert: „Bestimmtheit der Darstellungen, nicht durch Definitionen, sondern durch möglichst scharfe und deutliche, anschauliche Bilder.“ „Bei dem auf die Anschaulichkeit gerichteten Bestreben ist der rein persönlichen Neigung und Begabung des Historikers der breiteste Spielraum gelassen. Die Geschichte wendet sich hier an die Phantasie und bedarf selbst der Phantasie.“

Das ist der Wert der historischen Begriffsbildung für diese Philosophie.

Mit diesem Bedürfnis nach Anschaulichkeit hat sich auch das pädagogische Ideal gewandelt. Nicht mehr die logisch erziehenden, für die begriffliche Erkenntnis vorbereitenden Dis-

ziplinen, wie Mathematik und Grammatik, stehen im Vordergrund, sondern der Anschauungsunterricht, den man in allen Fächern sucht. Mach verlangt statt der euklidischen Geometrie die unmittelbar anschauliche der Inder. Es entspricht dem, wenn auch auf diesem Wege die Kunstgeschichte oder die Erziehung durch und zur Kunst sich einen Platz in der Schulung erobert hat, die sonst vor allem eine Erziehung für die Praxis des Lebens war. Im Zeichenunterricht ist das formale Zeichnen von Linien und Formen verdrängt durch die Wiedergabe des unmittelbar Gesehenen mit Pinsel und Farbe. Das illustrierte Buch und Ausstattungsvorträge, Lichtbildervorführungen sind ein eiserner Bestand des Wissensbetriebes geworden, und in illustrierten Zeitungen (Der Tag) befriedigt sich heute das Wissensbedürfnis unmittelbar in der anschaulichsten Form.

Diese Anschaulichkeit ist aber vor allem in das Denken und die Sprechweise eingedrungen. Man denkt und spricht in Bildern. Simmels Psychologie bezieht daraus ihre Reize, daß er psychologisch interessante, den Menschen bewegende Gesamterlebnisse nicht in abstrakte, analysierende Elemente auflöst, sondern sie durch anschauliche Bilder versinnlicht.

„— — — — wie der empirische Gegenstand für uns den Schnittpunkt bedeutet, in dem eine Anzahl sinnlicher Eindrücke sich treffen, beziehungsweise bis zu dem hin sie verlängert werden, so ist der Gegenstand der Religion ein solcher Punkt, in dem Gefühle wie die angedeuteten ihre Einheit finden, indem sie sich gleichsam aus sich heraus setzen. Sie lassen ihn aus sich zusammenrinnen, und weil er so das Produkt ihrer aller ist, scheint er dem einzelnen gegenüber den Ausstrahlungspunkt der religiösen Linien, ein zuvor bestehendes Sein darzustellen. (Simmel: Die Religion.)

Aus dieser seiner Tugend hat er dann in nur zum Teil berechtigter Weise eine Not der wissenschaftlichen Psychologie gemacht. „Sobald die Seele sich selbst zum Objekt ihres Vorstellens macht, kann sie es nur unter dem Bilde räumlicher Vorstellungen.“

Der Meister in bildlicher Rede ist Nietzsche. Die anderen hinken nur hinter ihm her; dieser Stil selbst aber ist ganz

und gar Mode. Aus dem unerschöpflichen Schatze Nietzschescher Sprachkunst bieten sich uns am schnellsten und eindrücklichsten die Belege:

„Aber man muß verstehen ein Schwamm zu sein, wenn man von übervollen Herzen geliebt sein will."

„Oberfläche ist des Weibes Gemüt, eine bewegliche, stürmische Haut auf einem seichten Gewässer."

Es läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß oft das Bild eher da war als der Gedanke, und dieser nur das Mittel, dem Bilde eine philosophierende Einkleidung zu geben. So wird für Nietzsche ein zufällig ihn frappierendes Bild, wie das Meer seinen Spitzenfächer wie einen Pfauenschweif vor einem Büffel ausrollt, zum Symbol der Künstler-Eitelkeit und seines Verhältnisses zum Publikum. Oder ein Bild, von dem er selbst sagt: „Dies nämlich sah ich einst und wurde der Tränen nicht satt im Zuschauen — — —"

„Denn noch einmal will ich zu den Menschen: unter ihnen will ich untergehen, sterbend will ich ihnen meine reichste Gabe geben."

„Der Sonne lernte ich das ab, wenn sie hinabgeht, die Uebergroße: Gold schüttet sie da ins Meer aus unerschöpflichem Reichtum, — — —

— also, daß der ärmste Fischer noch mit goldenem Ruder rudert!" —

Zu der Unwörtlichkeit der Bilder tritt die Uebertreibung, also auch ein Hinausgehen über die strikte Wahrheit. Die psychologischen Bilder Simmels werden oft zu Verräumlichungen großer Dimension. Er redet von Seelenprovinzen.

Rudolf Klein: „Nacht ist es; ein Heer furchtbarer, halb entblößter Vampyr-Weiber lauscht mit wieherndem Leichenschänderlippen in satyriastischen Krämpfen halb irrsinnig verzückt der Tristan-Musik. The Wagnerites." (Aus einer Studie über Beardsley.)

Ueberall tun sich heute die Abgründe der Seele auf. Jeder kleine Schmerz ist gleich eine Welt. Und es ist eine interessante Frage, wie weit sich diese Redeweise bis in die Sprache des Volkes fortgesetzt hat. Jedenfalls findet man alles wahnsinnig komisch oder blödsinnig schön, und jeder Mensch, dessen Intelligenz nicht an die des ausgebildeten Im-

pressionisten heranreicht, ist gleich ein Idiot. Auch in diesem Bombast und Schwulst der Gedanken geht Nietzsche als glänzende Erscheinung voran.

„Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können."

„Aus schweigsamem Gebirge und Gewittern des Schmerzes rauscht meine Seele in die Thäler."

Hier das Bekenntnis seiner „wilden Weisheit", seines Philosophierens „mit dem Hammer": „Zu langsam läuft mir alles Reden — in deinen Wagen springe ich, Sturm. Und auch dich will ich noch peitschen mit meiner Bosheit!"

Ueberreden statt Ueberzeugen, Rhetorik statt Logik. „Diese Gattung der Schriftstellerei ist darin der antiken Kunst der Sophisten und Rhetoren, welche Plato so scharf aus dem Bezirke der Philosophie verwies, verwandt, daß an die Stelle des methodischen Beweises die Ueberredung tritt." (Dilthey.) Nur die Bewußtheit, daß die schwülstige Bildlichkeit nichts als Bild ist, verhindert, daß wir im Zarathustra eine neue apokalyptische Weltanschauung großartiger Visionen erhalten. Svedenborg's Phantasien und Gesichte sind infolgedessen wieder neu herausgegeben.

Vor allem aber, das Denken wird lebendig. Was bei der begrifflich-logischen Weltbetrachtung zu kurz kommt, ist nach Rickert „die Wirklichkeit, in der wir leben, aus der unsere Freuden und Schmerzen stammen. „Nur mit dem unmittelbaren Leben, aber niemals mit der Naturwissenschaft kommen wir an sie heran." Darum wird das Ziel der Geschichte und die ideale Erkenntnis, vergangene Ereignisse unmittelbar nacherlebbar zu gestalten. Diese Nacherlebbarkeit der Geschichte wird erzielt, indem man bekannte und uns gegenwärtige psychologische Erlebnisse in die nackten Tatsachen der Ueberlieferung hineindeutet; eine Methode, die soweit es die psychologische Ausdeutung betrifft, Simmel als Grundfunktion der Geschichtsschreibung hinstellt. Die Nietzschesche Auffassung vom Christentum wird dadurch eine psychologische Analyse moderner Dekadenz und sozialistischer und anarchistischer Anschauungen. Oder man benennt antike

Verhältnisse mit moderner Terminologie, Personen der Vergangenheit mit gegenwärtigen, das aktuelle Interesse anregenden Namen. Euripides der Ibsen der Antike. V. Wilamowitz-Möllendorf hat dadurch seiner Interpretation der Antike eine überaus lebendige, das Vergangene in die Gegenwart projezierende Form gegeben. Als die ideale Biographie des Impressionismus können wir die ansehen, die uns Pater über Watteau in dem Tagebuch gibt, wo wir unmittelbar wie in der Gegenwart alle einzelnen Züge miterleben, und wo wir, damit auch der lyrische Grundton gefühlsmäßiger persönlicher Anteilnahme nicht fehlt, die Lebensstationen mit den Augen einer liebenden und entsagenden Frau verfolgen.

Das Denken an und für sich ist zu kühl, zu gefühlsarm. Es ist wieder ein geistreiches Sophisma von Rickert, dem schließlich doch mehr am Denken als am Fühlen gelegen ist, daß er beweist, daß das Denken selber ein Anteilnehmen ist mit Lust und Unlust, oder um es der Subjektivität, die darin liegt, zu entziehen, ein Werten nach objektivem Wertmaßstab, einem Sollen. Da er aber keinen Gegenstand dieses Sollens nennen kann, so liegt das Sophisma darin, daß dieses Sollen, das aller Erkenntnis vorausgeht, nicht als ethische Norm aufgezeigt werden kann, sondern erst bewiesen, erschlossen werden muß. Auch Dilthey verlangt, daß die Probleme der Erkenntnis von dem erkennenden, fühlenden, wollenden, dem ganzen Menschen gelöst werden sollen. In der Forderung, daß es auch in der Philosophie auf W e r t e n ankomme, auf Anteilnahme an den Dingen mit der Erregbarkeit des ganzen Menschen, ist Rickert ganz und gar mit Nietzsche einig.

Denn was ist Nietzsche reine Erkenntnis: „— sich von Eicheln und Gras der Erkenntnis nähren und um der Wahrheit willen an der Seele Hunger leiden.“ Und von den Denkern sagt er: „Aber sie sitzen kühl in kühlem Schatten: sie wollen in allem nur Zuschauer sein und hüten sich dort zu sitzen, wo die Sonne auf die Stufen brennt.“

Auf diese Weise wird ein lyrischer oder pathetischer Charakter dem Denken beigegeben.

Auch in der Theorie von dem Wesen der Dinge. Das Tote muß lebendig werden, das Seelenlose beseelt. So besteht eine Abneigung sowohl gegen die mechanische Erklärung der Tatsachen, als auch die geistige, die alles Seelische nur als Produkt und nach seinem von dem unmittelbaren Erlebnis losgelösten Gehalt betrachtet.

Simmel: „In so leuchtender Vollkommenheit und rastlosem Sich-Selbst-Genügen auch Plato das Reich der Ideen zeichnen mag, die doch nichts anderes sind, als die von aller Zufälligkeit des Vorgestelltwerdens gelösten Sachinhalte des Denkens, und so unvollkommen bedingt und dämmernd ihm die Seele des Menschen mit ihrer blassen verwischten, kaum erhaschten Abspiegelung jener reinen Bedeutsamkeiten erscheinen mag — für uns ist jene plastische Klarheit und logische Formbestimmtheit nicht der einzige Wertmaßstab der Ideale und Wirklichkeiten. Uns ist die Form persönlicher Einheit, zu der das Bewußtsein den objektiven geistigen Sinn der Dinge zusammenführt, von unvergleichlichem Wert: hier erst gewinnen sie die Reibung aneinander, die Leben und Kraft ist, hier entwickeln sich erst jene dunklen Wärmestrahlen des Gemütes, für die die klare Perfektion rein sachlich bestimmter Ideen keinen Platz und kein Herz hat."

Statt dessen deutet man in die Dinge einen ganzen, fühlenden, wollenden, erregbaren Menschen hinein und gelangt auch in der Welterklärung zu einer Allbeseelung, Allbelebung oder besser einer Allvermenschlichung. (Maeterlink, Intelligenz der Blumen.) In Haeckels Welträtsel geht es soweit, daß selbst die Zelle eine empfindende und fühlende Seele hat. Und das menschliche Erlebnis des Gemeingefühls ist der Ausgangspunkt für eine neovitalistische Richtung in der Biologie geworden, die die Lebensprozesse nicht mehr von außen gesehen, mechanisch erklärt werden, sondern von innen, als Aeußerungen einer menschlich als Organgefühl erfahrenen Lebenskraft. In dieser Verinnerlichung haben wir den Lyrismus der Wissenschaft.

Diese Neigung, aus Dingen Menschen zu machen, ist auch der Kernpunkt der modernen Aesthetik, die sich selber als Einfühlungstheorie bezeichnet. (Theodor Lipps.) Soweit sie auf der Erkenntnis beruht, daß das Gesehene in

der plastischen Kunst seinen Wert bekommen hat durch Erlebnisse haptisch-motorischer Art liegt das Gegenteil einer impressionistischen Betrachtung ihr zu Grunde — nämlich von dem Erlebnis zurückzugehen auf ein Erinnertes, wodurch eben die Formenkunst der Plastik etwas Logisches und Kühles bekommt. Die Einfühlungstheorie sieht aber die Erklärung des Kunstwerkes darin, von jeder Linie, jeder Helligkeit, jedem Raum und jedem Ding so zu sprechen, als stecke ein ganzer Mensch darin. Die Linien fangen an zu hüpfen und zu springen, die Schatten und Lichter sich zu fliehen oder zu liebkosen, die Flächen haben ihr Leben, behagliche Räume fangen an zu spinnen. Die Einfühlungstheorie wird so die Rechtfertigung jener Kunstinterpretation, die nicht erklären will, sondern in lebendige Wirkungen umsetzen möchte und zugleich dadurch das Ganze des Kunstwerkes in lauter vereinzelte starke Impressionen auflöst. Es ist die Aesthetik des Lyrismus.

Nietzsche: „Eine kleine Wahrheit ist's, die ich trage. Aber sie ist ungebärdig wie ein junges Kind; und wenn ich ihr nicht den Mund halte, so schreit sie überlaut."

Im Ausdruck hat das Bedürfnis nach Lebendigkeit ganz und gar die Logik und Flüssigkeit der Schriftsprache durch die Unmittelbarkeit und Holprigkeit, die Rauhigkeit der gesprochenen Sprache ersetzt. Es ist Mode geworden, Abhandlungen als Vortrag zu gestalten. (Bie-Vorlesungen), zuweilen mit der ganz persönlichen Anrede: gnädige Frau. Das Sich-Gehen-Lassen von Autor und Leser wird unmittelbar im Du und Du ausgedrückt. (W. Bölsche.) Für die Verbreitung dieser unordentlichen Schreibweise spricht wohl nichts so sehr, als wenn sich ordentliche Professoren ihrer bedienen wie C. Breysig oder Karl Joël, letzterer in einem Aufsatz, in dem man auch die Mittel der Anschaulichkeit, Gehobenheit der Stimme und der Weltbeseelung finden wird:

„Von jenen Aeltesten möchte ich sprechen, mit denen es hell und geistig wird in der Geschichte, von den ersten, die da dachten und schrieben, von den Vätern der Wissenschaft, die man die Patriarchen Europas nennen kann. Denn ihr müßt mir die Alten wieder jung sehen, dann werden die Jungen euch alt anmuten und

ihr werdet fortschreiten. Aber was sind euch die ältesten griechischen Weisen, die Denker vor Sokrates? Graue Torsi, und aus den starren archaischen Mündern quillt es gar fremd hervor: „alles ist Wasser“ oder „alles ist Luft“ oder „Feuer“ und ähnliches mehr. Euch aber ist alles Stein und ihr sorgtet nur, daß beim Examen sich euch nicht „Wasser“ in „Luft“ verwandelte oder ihr dem Anaximenes gabt, was des Anaximander war.“ Also sprach — — — Den Inhalt dieses Essays über die alten Weisen enthalten die Zeilen: „Denkt ihr, so schneidet ihr scharf und bindet fest und setzet Grenzen; doch wenn ihr fühlt, so geht's wie ein Strom durch eure Seele.“

Dieser Sprachstil gibt sich am feinsten und kunstvollsten, wenn er durch Sperrdruck, Absätze, Parenthesen, Ausrufungs- und Fragezeichen, alles Lauter- und Leisersprechen, alles Anhalten und Voreilen, Betonen und schweigendes Zulächeln, alles Herzklopfen und alle Atemlosigkeit mit in den Stil hineinträgt, so daß nicht so sehr das, was gesagt wird, als die Art, wie es herauskommt, dafür sorgt, daß es sich tief in unsere Seele prägt.

Alfred Kerr: „Der künftige Kritiker wird im allgemeinen daran festhalten, daß Systeme Schwindelbauten sind; daß aber langen Bestand hat, was in sich gut gesagt ist.“

Man kann Nietzsche nicht lesen, wenn man nicht versteht, Interpunktionen, Parenthesen, Sperrdruck und alle Zeichen zu deuten und über, zwischen und unter den Zeilen zu lesen.

So teilt das impressionistische Denken und Erkennen die Gepflogenheit der Künste, getrennte Gebiete zu vereinigen, in diesem Fall Philosophie und Poesie. Ganz auf ihrem eigenen Felde ist dagegen die Verfeinerung des Denkens gewachsen, wie ja der Genuß feiner Tonunterschiede auch in den Künsten als eine intellektuelle Wirkung genossen wird. Die logisch verknüpfende Tätigkeit ist geneigt, Unterschiede zu übersehen, um Gruppen von Tatsachen unter einem Namen zusammenfassen und gegeneinander abgrenzen zu können. Die impressionistische Tendenz, das Gegebene zu beachten und nicht mit anderen in Ueberschau zu kombinieren, hat an diesem Gegebenen immer neue Seiten und induviduelle Nuancen entdecken und Auge und Sinne auf diese feinsten Unter-

schiede sich einstellen lassen. Daß „die Wirklichkeit", d. h. die Gegenstände impressionistischer Erkenntnis, „lediglich aus individuell gestalteten Gebilden besteht, daß jedes Stück der Wirklichkeit sich in seiner anschaulichen Gestaltung von jedem anderen unterscheidet", ist die Grundthese Rickerts. Die Wissenschaft des unmittelbar Gegebenen, die Psychologie hat die Methode der feinsten Unterschiede besonders ausgebildet, und eine Fülle bis dahin unentdeckter Tatsachen damit ans Licht gehoben.

Mit Hilfe dieser feinsten Unterschiede ist an Stelle der systematischen Einheit der Gruppenbildung und Ueber- und Unterordnung ein Monismus der allmählichen Uebergänge ausgebildet worden. Ueberall läßt man die starren und die die Wirklichkeit nie ganz deckenden Abgrenzungen in Klassen und Arten fallen und zeigt, daß zwischen diesen allmähliche Uebergänge bestehen, die von dem einen zum andern führen. Es ist dies eine ganz andere Art der Bewußtseinseinstellung des Denkens: nicht über das Ganze blicken und sich lauter Tatsachengruppen um einen Mittelpunkt zusammenschließen zu lassen wie etwa im Spektrum die einzelnen Farben zu Grundfarben, Gelb, Rot, Grün, Blau, sondern von einem zum andern entlang zu schreiten und zu finden, daß nirgends ein Sprung sich findet, sondern man allmählich von einem zum anderen gelangt. Dies ist eine von Mach sehr weit getriebene Vereinheitlichung, indem er den kontinuierlichen Weg von der Triebhandlung zum Willen, von der einfachen Ideenassoziation zum abstraktesten Denken, von der leblosen Materie ausfließender Tropfen bis zum bewußten Gedächtnis aufzeigt. So ist es modern, Grenzwissenschaften zu treiben, Zwischenstufen aufzusuchen, und diese Seite des Darwinismus ist es, die ihn in dieser Epoche eine besondere Wirkung hat ausüben lassen. Der Begriff der Verwandtschaft der Arten, der allmählichen Uebergänge von der einfachsten Zelle bis zum Menschen hat auch hier eine Philosophie entstehen lassen, die behauptet, alles ist eins, weil die Unterschiede so allmählich sind, daß zwischen entfernteren

Gliedern mit Hilfe der Zwischenstufen eine enge Verwandtschaft konstatiert werden kann. Es ist der Monismus Machs, Haeckels, W. Bölsches, am weitesten getrieben in dem Buch von Julius Hart „vom neuen Gott". An Stelle der starren Einheit durch Ordnung die fließende Einheit durch Verwandtschaft. Diese Einheit verträgt sich mit der scheinbar entgegengesetzten Lehre, daß alles verschieden und nichts sich völlig gleich sei. Wir können sie parallel setzen dem Genuß an den feinsten Schattierungen eines einzigen Grundtones.

Ein besonderer Reiz dieses verfeinerten Denkens besteht darin, eine These: etwa daß das Seelenleben der Frau sich einheitlicher gestalte, als das des Mannes, in verschiedensten Beleuchtungen zu zeigen, einen Gedanken also zu drehen und zu wenden und in den verschiedensten Nuancen zu demonstrieren. Es ist die Subtilität des Denkens von Georg Simmel. Während die Logik darauf dringt, die Wortbedeutungen einheitlich zu gestalten und scharf abzugrenzen, ist es für dieses Denken charakteristisch, sich der verschiedenen Bedeutungen eines Wortes bewußt zu werden, die Nuancen des Wortsinnes aufzufinden und damit zu spielen. Rickert spricht einmal von sieben verschiedenen Entwickelungsbegriffen. Und diese Art von Wortbedeutungsnuancierung gibt dem Nietzscheschen Stil eine Feinheit und intellektuelle Schlüpfrigkeit, daß er ein Recht hat, von den fünfzig Gelbs und Rots seiner Palette zu reden. Er zählt einmal die Spielarten dessen, was Tugend heißt auf:

Daß eure Tugend euer Selbst sei und nicht ein Fremdes, eine Haut, eine Bemäntelung: das ist die Wahrheit aus dem Grunde eurer Seele, ihr Tugendhaften! —

Aber wohl gibt es Solche, denen Tugend der Krampf unter einer Peitsche heißt: und ihr habt mir zuviel auf Deren Geschrei gehört!

Und Andere gibt es, die heißen Tugend das Faulwerden ihrer Laster; und wenn ihr Haß und ihre Eifersucht einmal die Glieder strecken, wird ihre Gerechtigkeit munter und reibt sich die verschlafenen Augen.

Und Andere gibt es, die werden abwärts gezogen: ihre Teufel ziehen sie. Aber je mehr sie sinken, um so glühender leuchtet ihr Auge und die Begierde nach ihrem Gotte.

Ach, auch deren Geschrei drang zu euren Ohren, ihr Tugendhaften: „was ich nicht bin, das, das ist mir Gott und Tugend!“

Und Andere gibt es, die kommen schwer und knarrend daher, gleich Wägen, die Steine abwärts fahren: die reden viel von Würde und Tugend, — ihren Hemmschuh heißen sie Tugend!

Und Andere gibt es, die sind gleich Alltags-Uhren, die aufgezogen wurden; sie machen ihr Tiktak und wollen, daß man Tiktak Tugend heiße.

Wahrlich, an diesen habe ich meine Lust: wo ich solche Uhren finde, werde ich sie mit meinem Spotte aufziehn; und sie sollen mir dabei noch schnurren!

Und Andere sind stolz über ihre Handvoll Gerechtigkeit und begehen um ihretwillen Frevel an allen Dingen: Also daß die Welt in ihrer Ungerechtigkeit ertränkt wird.

Ach wie übel ihnen das Wort „Tugend“ aus dem Munde läuft. Und wenn sie sagen: „ich bin gerecht“, so klingt es immer gleich wie: „ich bin gerächt“!

Mit ihrer Tugend wollen sie ihren Feinden die Augen auskratzen; und sie erheben sich nur, um Andere zu erniedrigen.

Und wiederum gibt es Solche, die sitzen in ihrem Sumpfe und reden also heraus aus dem Schilfrohr: „Tugend — das ist still im Sumpfe sitzen.

Wir beißen Niemanden und gehen Dem aus dem Wege, der beißen will; und in Allem haben wir die Meinung, die man uns gibt.“

Und wiederum gibt es Solche, die lieben Gebärden und denken: Tugend ist eine Art Gebärde.

Ihre Kniee beten immer an, und ihre Hände sind Lobpreisungen der Tugend, aber ihr Herz weiß Nichts davon.

Und wiederum gibt es Solche, die halten es für Tugend, zu sagen: „Tugend ist notwendig“; aber sie glauben im Grunde nur daran, daß Polizei notwendig ist.

Und Mancher, der das Hohe an den Menschen nicht sehen kann, nennt es Tugend, daß er ihr Niedriges allzu nahe sieht: Also heißt er seinen bösen Blick Tugend.

Und Einige wollen erbaut und aufgerichtet sein und heißen es Tugend; und Andere wollen umgeworfen sein und heißen es auch Tugend.

Und derart glauben fast Alle daran, Anteil zu haben an der Tugend; und zum Mindesten will ein jeder Kenner sein über „gut“ und „böse“.

Nietzsche liebt es, an diesen Bedeutungswandlungen die Geschichte der Moral zu konstantieren und stellt eine Preisaufgabe für Philologen in diesem Sinne.

Auch der Stil ist von diesem Bedürfnis nach einer „Wahrheit, die nur in feine Ohren schlüpft", beeinflußt. In den Werken Simmels wird man eine Fülle von „vielleicht" den Behauptungen beigegeben finden, oder „man könnte sagen", „es dürfte wohl sein," eine Vorsicht des Stiles. Man will lieber halbe als ganze Wahrheiten, eine bedingte Redeweise.

Nietzsche: „Niemals noch hängte sich die Wahrheit an den Arm eines Unbedingten."

Dasselbe erreicht man ja auch mit der bildlichen oder symbolischen Redeweise, bei der der Gedanke nie direkt bezeichnet wird, um ihm nicht durch zu große Bestimmtheit die Geschmeidigkeit zu nehmen, sich den Nuancen anzupassen. Man achte auf das „gleichsam" bei Simmel. Daß dieses Andeuten auch hier ein schnelles Auffassen verlangt, brauchen wir nicht noch wieder auszuführen. Die Bilder dienen zur Verschleierung, nicht zur Erläuterung.

Diese schnelle Auffassung des Momentanen wird aber vor allem in dem Bestreben des formulierenden Denkens vorausgesetzt, in einem Satz, einem Wort möglichst viel zu sagen. Die höchste Kunst des impressionistischen Denkens wird das Geistreiche, der Aesthetizismus den Denkens. Indem der Aphorismus immer mehr gibt als für das Verständnis und die Verwertung der Wahrheit nötig ist, sorgt er zugleich dafür, daß der Reiz des Denkens als Spiel, Gymnastik des Geistes wichtiger wird als die Wahrheit. Das Rätselraten und Rätselaufgeben wird die Form des impressionistischen Denkens, das nur mit Gedanken und in jedem Einzelgedanken wirken will. Das Wesen des Geistreichen besteht darin, die behauptete Wahrheit nicht direkt zu sagen, sondern nur als Assoziation durch Aehnlichkeit nahe zu legen, zugleich aber diese Aehnlichkeitserkenntnisse in einer Aussage zu häufen. Die intellektuellen Reproduktionsprozesse werden auf diese Weise vermehrt, so daß wir hier von einer Analogie zur Rauhigkeit im Denken reden können. Die inhaltlich bedeutenden Worte fügen zu dem Sinn noch eine Klangähnlichkeit hinzu, einen Reim.

Nietzsche: „Ein wenig älter, ein wenig kälter und schon sind sie Dunkler und Munkler und Ofenhocker.“ Das tollste und üppigste aus dem Tanzlied: „— wer haßte dich nicht, du große Binderin, Umwinderin, Versucherin, Sucherin, Finderin! Wer liebte dich nicht, dich unschuldige, ungeduldige, windseilige, kindsäugige Sünderin!“

Worte werden mit leiser Klangnuance verändert, so aber, daß gleich ein Sinn, eine Erkenntnis, ein Urteil darin liegt.

Nietzsche: „Wortspiel — Wortspülicht.“ „Hier und dort ist nichts zu bessern, nichts zu bösern.“

Die Worte und Sätze werden antithesisch kontrastierend gewählt.

Nietzsche: „Tugend das Faulwerden der Laster.“

Oder Lord Henry bei O. Wilde: „Die Akademie ist zu groß und zu gewöhnlich. So oft ich einmal hinging, waren entweder so viele Leute da, daß ich die Bilder nicht sehen konnte, und das war schrecklich, oder so viele Bilder, daß ich die Leute nicht sehen konnte, und das war noch schlimmer.“

Peter Altenberg: „Der Mann hat eine Liebe — die Welt! Die Frau hat eine Welt — die Liebe!“

Ein Wort wird in einem Satz in zwei Bedeutungen gebraucht, etwa Schließen und Folgen im Sinne des logischen Schließens und in Verbindung mit Ehe.

Nietzsche: „Euer Eheschließen, seht zu, daß es nicht ein schlechtes Schließen sei! Ihr schlosset zu schnell. So folgt daraus — Ehebrechen.“

Oft hat man über den Sinn eines Wortes hinweggelesen, wenn man nicht stutzt bei der Erkenntnis, daß es zugleich in wörtlich-anschaulichem Sinne neben dem begrifflich-geläufigen gebraucht ist.

Nietzsche: „Daß die Tugend keine Haut, keine Bemäntelung sei.“

Oder ein Zitat wird verdreht und muß in seiner richtigen Fassung im Gedächtnis nebenher gehen, um die Fülle des Witzes zu verstehen.

Nietzsche: „Man muß aufhören, sich essen zu lassen, wenn man am besten schmeckt. Das wissen die, welche lange geliebt werden wollen.“ „Es ist nicht genug Haudegen zu sein, man muß auch wissen, Hau — Schau — Wen!“

Aehnlicher Art ist das Geistreiche bei Oscar Wilde, indem das Gesagte immer der landläufigen Meinung oder dem erwarteten Ausgang eines begonnenen Satzes widerspricht.

„Daß man nicht über uns spricht, ist das einzige, was schlimmer ist, als daß man über uns spricht." „Er kam prinzipiell zu spät und behauptete, Pünktlichkeit sei ein Dieb an der Zeit."

Zugleich wird es der Reiz des Paradoxen, direkt Unsinn zu sagen, im wörtlichen Verstande, durch eine contradictio in adjecto, und doch eine sinngebende Bedeutung anzuregen.

Nietzsche: „Die Dummheit der Guten ist unergründlich klug." Wilde: „Dorian ist viel zu weise, um nicht hin und wieder einen dummen Streich zu begehen."

Diese Zwei- und Mehrdeutigkeit der Gedanken, die die Auffassung zwischen wörtlichem Unsinn und symbolischen Sinn, zwischen Bild und Deutung, zwischen Wortspiel und Meinung, zwischen bekanntem oder gewohntem Diktum und Umdrehung zu neuer Wahrheit, wie in einer Art Gedankenvibration hin- und herspringen läßt, vollendet den Typus des Philosophen, dem es auf Sachlichkeit und Wahrheit nicht mehr ankommt, sondern rein auf Entfaltung intellektueller Reize, dessen Bonmots im Augenblick als Einfälle, Reichtum an Assoziationen erscheinen müssen, nicht gesucht werden dürfen, der bei Gelegenheit philosophiert. Eine solche Augenblicksphilosophie verlangt gebieterisch den Salon, an Stelle des nachdenkenden, schweigsamen Philosophen den redegewandten und improvisierenden, den Philosophen für die elegante Welt. Von dem Ideal dieses Philosophen gelten die Worte, mit denen O. Wilde seinen Lebensphilosophen Lord Henry in Dorian Gray charakterisiert:

„Er spielte mit dem Gedanken und wurde übermütig. Er warf ihn in die Luft und drehte ihn um; er ließ ihn irrisieren mit den Farben der Phantasie und beflügelte ihn mit Paradoxen. Das Lob der Torheit erhob sich zur Philosophie, und die Philosophie selbst wurde jung, lauschte der tollen Musik des Genusses und trug ein Gewand von Wein befleckt und einen Kranz von Efeu! Sie tanzte wie eine Bacchantin über die Hügel des Lebens und höhnte den trägen Silen, weil er nüchtern war. Fakta entflohen vor ihr wie das erschreckte Wild des Waldes.

— — — — — Es war eine glänzende Improvisation."

VI. Ethik und Formen des Lebens im Impressionismus.

Der Mangel an Willen zum Zusammenhang, zur Berechnung entlegener Faktoren einer Gesamtaufgabe, einer gemeinschaftlichen Lebensform, die über die Interessen der Einzelnen hinausgreift, hat dem Staat alle Idealität, allen Wert für das, was Ziel und Zweck im Leben des Impressionisten sein soll, geraubt. Daß wir ein Bewußtsein von den Aufgaben einer Gemeinschaft nur durch die mannigfaltigsten Erfahrungen erhalten können, die wir kombinieren und verknüpfen müssen, daß, je größer und rationeller die Gemeinschaft ist, um so mehr bloße Abstrakta einen Begriff vom Staat geben, keine unmittelbar anschauliche Erfahrung, kein Erlebnis: das mußte dieses ideelle und rationelle, nur im Begriff gegenwärtige Gebilde in unserer Zeit aufs tiefste herabsetzen. Der Staat ist im Grunde für den Willen in praxi, was das philosophische System für die Vernunft in theoretischer Hinsicht ist, eine höchste Synthese, ein höchstes Abstraktum. Kein Wunder, daß wir dieselben Vorwürfe gegen ihn erhoben finden, wie gegen das systematische Denken, und andererseits für das systematische Denken Platos Staatstheorie und Philosophie identisch waren. Nietzsche nennt den Staat den neuen Götzen, das kälteste aller kalten Ungeheuer, einen Heuchelhund, der mit Rauch und Feuer redet und durchaus das wichtigste Tier auf Erden sein will. Eine Lüge sei es: ich der Staat bin das Volk. Staat sei, wo alle sich selber verlieren; wo der langsame Selbstmord aller „das Leben“ heißt.

Die Zeit, in der wir leben, ist oder war eine herzlich unpolitische Zeit. Fragen der Oeffentlichkeit, der Allgemeinheit haben wenig Interesse. Der Parlamentarismus bietet ein Bild kläglichsten Verfalles in doppelter Hinsicht, indem die Gebildeten aus Abneigung gegen öffentliches Auftreten und öffentliches Wirken und gegen die Gebundenheit durch die Partei sich von der Volksvertretung, wenn nicht gar von der Wahl fernhalten, und im Reichstage kaum etwas anderes verhandelt wird, als kleinliche Parteiinteressen und Fragen beschränkter Vorteile für einzelne Volksklassen. Bildungsinteressen, die den Einzelnen angehen, nehmen die besten Kräfte der Nation für sich in Anspruch, und es ist bezeichnend, daß die stärkste impulsive Aeußerung des Gesamtempfindens sich noch immer gegen Angriffe auf das unbeschränkte Recht künstlerischer Aeußerungen, ob sittlich oder unsittlich, bekleidet oder nakt, gerichtet hat.

Der theoretische und praktische Anarchismus ist die Begleiterscheinung des Impressionismus und die eigentlich moderne politische Gesinnung. Und während politisch gesinnten Köpfen der K r i e g als eine höchste Leistung eines ganzen Volkes, als sittlich erziehend gilt, weil das Gefühl, einem Ganzen anzugehören und für sein Wohl und Bestehen das Leben einzusetzen im Krieg am unmittelbarsten zum Ausdruck gelangt, hat heute das einzelne Menschenleben wieder einen absoluten Wert erhalten. Das schreibende und handelnde Europa rüstet sich gegen den Krieg, den schlimmsten Feind der Menschheit. Die Regierenden und Militärs werden von dieser humanen Strömung fortgerissen und gezwungen, auf Kongressen gegen ihre innersten Wünsche und Absichten über den ewigen Frieden zu beraten.

Ideen wie P a t r i o t i s m u s , V a t e r l a n d , sind geradezu lächerlich geworden. Die Satire des Simplicissimus, der in Form und Inhalt viel mehr als ein Witzblatt ist, nämlich das Organ der modernen impressionistischen Kultur, richtet sich in erster Linie gegen alles, was überindividuelle Werte betrifft. Am schärfsten aber werden Militär und studentische Verbin-

dungen aufs Korn genommen, alle jene Institutionen, in denen Gebundenheit, Unterordnung unter ein Ganzes das höchste Prinzip sind. Eher als einer Pflicht der Aufopferung des Lebens für das Ganze redet man einem Selbstmord das Wort, dem Recht, über seine Person nach eigenem Gutdünken zu verfügen.

Es gibt einige Strömungen, in denen auch heute ein gemeinschaftliches Ideal oder ein Zusammenschluß zu gemeinsamen Ideen und Zielen sich kund gibt. Es ist die Organisation der Sozialdemokratie, der Sozialismus, sodann die Idee einer Menschheitsentwicklung zum Uebermenschen, und schließlich die Rassentheorie. Sehen wir genauer zu, so werden wir an keiner die impressionistischen Elemente ganz vermissen; zum Teil sind sie in ihrer gegenteiligen Haltung ganz durch den Impressionismus als Reaktion bedingt. Der Sozialismus der Sozialdemokratie ist international; bekanntlich hat sich die Sozialdemokratie ihre Sympathien verscherzt durch die Vaterlandslosigkeit und ihre Bereitwilligkeit, das Wohl des Ganzen, dem sie angehört, den Forderungen der Klasse, die sie vertritt, zu opfern. Sieht man aber auf ihre Ideen, soweit sie die ganze Menschheit betreffen, so bleibt als letztes Ziel doch nur die völlige Gleichberechtigung und Gleichheit aller, und das Glück des Einzelnen übrig. Der Staat, das System, die Ordnung zu einem Ganzen ist ihnen als Selbstzweck genau so fremd und gleichgültig wie dem individualistischen Anarchismus. Die Organisation ist nur Mittel, der Staat eine Versorgungsanstalt der Einzelnen. Insoweit sich diese Versorgung auf die alltäglichsten Bedürfnisse des Lebens richtet, und der Sozialismus durch die schroffen Gegensätze ungeheuren Reichtums und glänzender Luxuskultur auf der einen Seite, von Not und Arbeit, die für seelische Bedürfnisse keine Zeit läßt, auf der anderen Seite, hervorgerufen wird, ist der Sozialismus eine regelmäßige Begleiterscheinung der Steigerung des Lebens in einer impressionistischen Kultur und der Entwurzelung des Individuums; ein Gegensatz, aber im Stile dessen, das er bekämpft.

Gegen diese Gleichheit aller und das Glück des Einzelnen, das „Weideglück", ist von Nietzsche in schärfsten Tönen ge-

sprochen worden. Aber indem für ihn Staat, Gemeinschaft immer identisch mit Nivellierung, Gleichmacherei ist, erhebt auch er sich nicht über diese Auffassung des Staates. Auch er setzt an seine Stelle ein Menschheitsideal, einen persönlichen Typus, der nun vielmehr die Züge der Verfeinerung, der Distanz von den anderen aufweist, wie sie der impressionistischen Kultur eigen sind. Dieser Uebermensch hat nur eine ästhetische Bedeutung, und die Menschheit, die für sein Entstehen arbeitet, nur eine ästhetische Freude an ihm; weder gewinnt sie durch dieses Ideal eine Möglichkeit gemeinsamer Aktionen, noch besteht die Stärke des Uebermenschen darin, auf eine Gesamtheit einzuwirken, sie zu führen, ihre gemeinschaftlichen Aufgaben zu lösen. Sein Wert ruht rein in seiner persönlichen Schönheit, ein hervorragendes Exemplar einer Gattung, einen ausgezeichneten Fall darzustellen. Darum verfallen auch alle Vorschläge, den Uebermenschen zu züchten, in den lächerlichen Irrtum, das, was keiner gemeinsamen Aktion, keiner moralischen, an alle sich wendenden Vorschrift zugänglich ist, als Regel für das Handeln hinzustellen, während es doch nur ein Ideal sein kann, welches als eine Hoffnung das Handeln der Menschen begleiten soll, ohne jemals direkt Einfluß darauf zu gewinnen. Die Verwüstung, die Nietzsches Lehre angerichtet hat, beruht darauf, daß die Leute glaubten, zu einer Züchtung des Uebermenschen beitragen oder selber einen Uebermenschen darstellen zu können, während er doch nur als ein Glaube ihrem Streben Sinn geben sollte.

Dasselbe gilt in vieler Beziehung von der Rassentheorie, die sich auf Nietzsche durchaus berufen kann. Der Unterschied besteht nur darin, daß Nietzsche den Wert der Rasse in dem höchsten Exemplar suchen läßt, diese Theorie dagegen schon in jedem Exemplar etwas findet, das den Typus Mensch in erhöhter Gestalt präsentiert, die Aehnlichkeit darin, daß das Ideal nicht auf eine Gemeinschaft, einen Staat geht, sonauf Merkmale, die sich im einzelnen ausprägen, auf die edle Natur, nicht die objektive von dem Ganzen hergestellte Aufgabe, die sich an jeden richtet, welcher Art und Herkunft

er auch sei. So wird Rasse etwas völlig Irrationales, etwas, womit man sich nicht durch Selbsttätigkeit verbinden kann, es geht über die Grenzen jeder Gemeinsamkeit, jedes Landes, verbindet die Menschen aus Gruppen, die sich womöglich feindlich gegenüberstehen, wie es zwischen England und Deutschland sein könnte. Der Rassedünkel teilt Rechte mit, ohne Verpflichtungen, es sei denn solche persönlicher Art, sich gut zu halten und bei der Weiterzüchtung gut zu wählen. Sympathien, Antipathien und Gefühle treten an Stelle der Zwecke, Annäherung durch Verwandtschaft an Stelle des Zweckverbandes und des das Verschiedenste einenden staatlichen Zusammenhanges. Auch das ist nicht unwichtig für die impressionistische Kultur, daß es ein Rückwärtsschauen statt Vorwärtsblicken ist, ein Gefühl, Erbe zu sein, als Nachkömmling von erworbenem Kapital zu zehren. So bleibt die Rassentheorie in ihrer extremsten Ausbildung, nichts als Stimmungsmacherei, die Politik wird zur Nasenfrage. (Chamberlain.)

In der Theorie vom Staate stehen sich zwei Richtungen gegenüber, die organische und atomistische Staats-Auffassung. Als Organismus gilt uns ein körperliches Gebilde, in dem alle Organe, durch einen gemeinschaftlichen Zweck verbunden, immer im Sinne und zum Wohle des Ganzen funktionieren, und alle Sonderregungen des Einzelnen vermieden werden. Verständlich wird uns ein solches Ganze, das die Aktion des Einzelnen bestimmt, freilich erst bei dem bewußtseinsbegabten Organismus, wenn ein Zentralbewußtsein die einzelnen Funktionen durch Willensimpulse vor sich gehen läßt. Atomismus ist dagegen eine bloße Zusammensetzung von Teilen, von denen jeder, durch eigene Bewegung nach eigenen Gesetzen geleitet, durch das Zusammentreffen mit den anderen in seiner Bewegung gehemmt oder gefördert wird, und so das Ganze nur die Summe oder das Resultat von nicht aufeinander bezogenen, in ihrer Wechselwirkung zufällig bedingten Einzelvorgängen ist, so daß von einem Ganzen gar nicht geredet werden dürfte. Einflüsse und gemeinschaftliche Vorgänge erstrecken sich immer nur von Nachbar zu Nachbar,

durch Druck und Stoß, erstrecken sich auf das, was zusammentrifft, auf die Konkurrenten. Beides ist für das Gemeinschaftsleben nur ein Bild, keine Erklärung: der Organismus, weil von außen angesehen, ein Volk kein zusammenhängend beweglicher Körper ist, also das Bild des Atomismus besser zuträfe, der Atomismus, weil wir es mit bewußten, wollenden Körpern, mit Organismen im einzelnen zu tun haben. Beide Theorieen drücken deshalb mehr eine Gesinnung aus, als eine theoretische Wahrheit. Obwohl das staatlich geeinte Volk kein einheitlicher Körper mit Zentralbewußtsein ist, so kann doch ein gemeinsam gefaßter oder ein leitender Wille zu einer gemeinsamen, von der Regierung vertretenen Aktion dieses Volk ganz durchdringen, sofern diese von allen anerkannt wird und als Ideal das Tun des einzelnen bewußt oder unbewußt bestimmt. Durch diesen Willen zum Wohl des Staates, zur Förderung der beherrschenden gemeinsamen Interessen äußerer Politik oder innerer Gesamtkultur wird der Staat ein Organismus. Es bedingt dies eine Ueber- und Unterordnung, ein Sicheinfügen in den durch Schicksal oder Veranlagung und Verdienst angewiesenen Platz in dem Ganzen, dem man angehört. Freiheit des persönlichen Lebens, Privatinteressen würden dann nur eine Erholung, ein neues Kräftesammeln für die Aufgabe des Gemeininteresses, für die männliche, politische Tätigkeit sein.

Eine solche Ethik hat heute den Geruch des Mittelalterlichen, Unterordnung ist gleichbedeutend mit Kriecherei, der Gegensatz des Beamten und des Kaufmanns, der sein eigenes Geschäft betreibt, beginnt sich zugunsten des letzteren zu entscheiden. Heute kennt man nur den Bureaukraten. Die Grundlage des politischen Impressionismus und Anarchismus ist die moderne Staatsauffassung des Liberalismus, die Forderung individueller Freiheit, des Los von aller staatlichen Bevormundung, der freien Konkurrenz, Handelsfreiheit und Freizügigkeit. Laissez aller, laissez faire. Er verlangt den Atomismus des Handelns als leitende Gesinnung. Jeder sei auf seinen Vorteil bedacht, dann wird die Konkurrenz schon dafür sorgen,

daß sich die Kräfte der Personen wie die objektiven Leistungen steigern, und die Gesamtsumme der Wohlfahrt und des Vermögens des Volkes ein Maximum erreicht. Allerdings wird man sagen müssen, daß dieses Gesamte eben nur eine Summe ist und Angelegenheit der Statistik. Alle jene die Persönlichkeit erweiternden Staatsaktionen wie überhaupt die beherrschenden, auf dem gewaltigsten Instrument spielenden Künstler, die großen Staatsmänner, werden unmöglich.

Bruno Wille: „Entweder finde ich in dem von der Regierung geförderten „Gemeinwohl" m e i n Wohl, — und dann ziehe ich es vor, selber mein Wohl zu bestellen, anstatt bevormundet zu werden, oder mein Interesse weicht von dem „Allgemeinen Interesse" ab, dann bin ich vergewaltigt." Die dritte Möglichkeit, daß ich nur die allgemeinen Interessen für würdig halte, Ziel und letzter Zweck meines Lebens zu sein, kennt B. Wille nicht.

Es ist die Gefahr der Verkleinerung der Persönlichkeit, die Nietzsche als größte Gefahr Europas empfand und doch nicht sah, daß eben nur in staatlicher Zusammenfassung großer Massen, am sichtbarsten in der Leitung eines Heeres durch einen Feldherrn, sich die stärksten, nicht impressionistischen Leistungen ergeben. Auch für ihn war das Volk nur die Masse, die Viel zu Vielen, nur ein Konglomerat, Atome. Für die atomistische Staatstheorie können wir uns auf Simmel berufen, für den der staatliche Zusammenhang nichts als Wechselwirkung ist, und die Institutionen, die das Gemeinschaftsleben regeln, nur Hilfsmittel des Verkehrs untereinander. Den Staat als Selbstzweck oder höchsten Zweck nennt er nicht.

Das Schlagwort moderner Ethik wird demgemäß: P f l e g e d e s p e r s ö n l i c h e n L e b e n s. Das Individuum, die Persönlichkeit wird auf sich gestellt, von allen Bindungen befreit, die zum Hinausdenken über sich, zum Zusammenhang verpflichten. Daher resultiert die H e i m a t l o s i g k e i t des modernen Menschen; er ist überall zu Hause, wo es gebildete Europäer gibt, und der Wechsel des Aufenthalts zwischen Berlin und Paris ist gerade bei modernen Menschen zu konstatieren.

Von den Ständen ist der Agrarier, der Grundbesitzer der altmodischste Typus, weil er notwendig konservativ ist und mit dem Grund und Boden durch seine Arbeit so verwachsen, daß er ein Stück seiner selbst aufgäbe, löste er sich von ihm. So kann man eine Scheu bemerken vor Haus- und Grundbesitz, weil er den Menschen bindet, nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich, indem er ihn an etwas bauen läßt, was Zukunft hat und dadurch auch in jedem Moment eine Vergangenheit. Die Mietswohnung und Mobilien sind seine Zuflucht, der Umzug ein häufiges Ereignis in seinem Leben. Auch hierin zeigt sich in allerletzter Zeit ein völliger Umschlag, das eigene Haus, das Einfamilienhaus ist das neueste Ideal. Von Ibsen aber erzählt man, daß er lange Zeit sogar den Besitz eigener Möbel verschmäht habe, um im Hotel garni die Möglichkeit sich zu bewahren, jeden Augenblick sein Bündel zum Aufbruch schnüren zu können.

Dasselbe gilt vom Beruf. Auch dieser ist eine lästige Fessel, stellt den einzelnen hinein in einen Zusammenhang, der, mit Bewußtsein erfaßt, wieder Kombinationsgabe und Freude an der Organisation verlangt. Der freie Schriftsteller ist dadurch heute zu einer Bedeutung gelangt, die ihm nicht-impressionistische Zeiten kaum in dem Maße zugestehen würden, und zwar eine Bedeutung, die nicht von der Leistung abhängt, sondern jedem, der von der Feder lebt, der malend oder Klavier spielend sich Künstler nennen darf, irgend welche Sympathien zuführt. Erst in neuester Zeit bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß es besser wäre, wenn ein großer Teil dieser freien Künstler sich an gebundene handwerkliche Arbeit gewöhnte, wenn sie Wohnungen ausstatteten, Bilder auf Bestellung malten, anstatt auf Inspirationen vom Himmel zu warten. Man kann wohl im Zweifel sein, ob die moderne Sündflut alles Geschriebenen, die Geist und Geschmack und selbst die Freude am Lesen zu ertränken droht, mehr dem Bedürfnis des Publikums nach Neuigkeit oder dem ungeheuren Zulauf vorlauter, mit lockerer Hand und lockerem Mund begabter Leute, die zu ernsterer Arbeit keine Lust haben,

zu verdanken ist. Jedenfalls besteht eine triefend sentimentale Sympathie mit allen, die um ihres Selbständigkeitsdranges willen oder zur freien Ausübung ihres Talentes Hunger und Not leiden. Um ein Genie zu sein und ein laut tönendes Lamento zu veranlassen, ist nichts nötig, als früh zu sterben, möglichst durch eigene Hand. Die Entsagung und Strenge, die sich die nicht an die Oeffentlichkeit dringende Pflichterfüllung auferlegt, wird dagegen als Stumpfsinn bezeichnet.

Wohl am stärksten trifft diese Antipathie gegen Zusammenhang, Kontinuität und Gebundenheit die kleinste Gemeinschaft: die Familie. Unter die Serienbilder der Simplicissimus-Satire gehören die Bilder aus dem Familienleben. Für Oscar Wilde sind Verwandte Leute, die nicht den Takt haben, früh genug zu sterben. Die Ehe ist etwas vollkommen Unmodernes. Daß die Frau einen Hausfreund hat, der Mann seine Geliebte, gehört nicht nur in Paris, sondern auch in Deutschland zum guten Ton. In Berlin W. kann man hören, daß eine Frau sich für zu gebildet hält, um sich um die Geliebten ihres Mannes zu kümmern.

„Du hast wohl vergessen, daß ich verheiratet bin und daß der Reiz der Ehe eben darin liegt, daß sie ein Leben der Täuschung für beide Teile unumgänglich macht. Ich weiß nie, wo meine Frau ist, und meine Frau weiß nie, was ich tue. Wenn wir uns begegnen, — und wir begegnen uns bisweilen, wenn wir zugleich eingeladen sind oder zum Herzog gehen, — dann erzählen wir uns die absurdesten Geschichten mit dem ernstesten Gesicht. Meine Frau versteht das — besser sogar als ich. Sie kommt nie wegen ihrer Daten in Verlegenheit, und ich tue das stets. Aber wenn sie mich einmal bloßstellt, macht sie mir darum keine Szene. Ich wollte bisweilen, sie täte es; aber sie lacht mich nur aus.“ (Lord Henry — Wilde.)

Von einem modernen Dichter erzählt man, und auch erlogen ist die Anekdote noch bezeichnend, er sei mit zwei Frauen in der Gesellschaft erschienen, und habe vorgestellt: Meine Frau, meine Geliebte. Die Forderung einer Probeehe, einer Ehe auf Kündigung, ist ernsthaft diskutiert worden (Nietzsche). Das moderne Ideal ist Ehelosigkeit oder die freie Liebe.

„Unsere erste Bestimmung lautet: Unter den Angehörigen des Bundes sind die bürgerlichen Gesetze über Ehe und Familie aufgehoben.“ (Hetmann — Wedekind.)

Die gebildete Hetäre, das Verhältnis, (das süße Mädel — Schnitzler), die Dirne, rücken in die Stelle ein, die die Gattin und Hausfrau einnahm. Jedenfalls sind sie literaturfähig geworden, sei es als Heldinnen des dichterischen Vorwurfes (Gorki, Wedekind, Schnitzler) oder als rechtmäßige oder vorgeschobene Schriftstellerinnen (Tagebuch einer Verlorenen).

Diese Familienlosigkeit erstreckt sich auch auf alle patriarchalischen Verhältnisse. Es ist das Ideal dieser Zeit, die Dienstverhältnisse auf objektive Leistungen zu beschränken, die kein Verhältnis gegenseitiger Anteilnahme und Rücksicht erfordern oder überhaupt möglich machen. Das Warenhaus kommt einem unpersönlichen, nicht durch das erste Mal das zweite verändernden Verhältnis zwischen Käufer und Verkäufer entgegen. Ebenso schwindet den Dingen der Affektionswert, die Tatsache, daß sie uns oder unseren Vätern angehörten, daß ein Stückchen Vergangenheit an ihnen sich abspielte und sie Zeugen von Freude waren, oder daß die Sorge, die Pflege, die wir auf sie verwandten, sie uns wert machten wie einer Mutter das ungeratenste Kind. Auch die Sachen werden entlassen, der ewige Wechsel, das Bedürfnis nach Neuem wird die Form des modernen Lebens. Alles fließt.

So aus aller Gemeinschaft menschlicher und sachlicher Art entbunden, bleibt also nur eine die Interessen des Individuums leitende Ethik übrig.

„Das Ziel des Lebens ist Selbstentwicklung. Das eigne Wesen zum Ausdruck zu bringen, dazu sind wir auf dieser Erde. Heutzutage fürchtet man sich vor sich selbst. Man hat die höchste Pflicht vergessen, die Pflicht gegen sich selbst.“ (Lord Henry — Wilde.)

Ein grenzenloser Individualismus und auch Egoismus erfüllt die impressionistische Moral, ein Individualismus, den der Liberalismus stets als seine Forderung zu proklamieren pflegt. Dies Losgelöstsein von allen Menschen und Dingen ist die Grundlage jenes Persönlichkeitsbewußtseins, das mit Witz und Satire über alle Dinge sich erhebt, an allem seine Macht

ausläßt, und kritisch zerstörend vor nichts Halt macht, da dieses Ego nichts etwas angeht. Der ganze Unfug und das Unwesen einer alles besprechenden Presse ist heute ins Gigantische ausgewachsen, indem Schriftsteller, die nichts zu tun haben als zu schreiben und womöglich nein zu sagen, wenn alle Welt ja sagt, oder ja, wenn alles nein sagt, die öffentliche Meinung bestimmen. Gerade liberale Blätter gefallen sich in dem Gedanken, daß die Presse nicht nur eine, sondern die erste Großmacht ist. Sie ist es in demselben Sinne, wie es heißt, daß Lachen tötet. Wo die Publizistik Beruf ist, ist alles Leben in Gefahr, einer bösen Zunge ausgeliefert zu werden, wie ein Gläubiger einem Wucherer.

Die höchste Tugend wird die Vornehmheit, das Pathos der Distanz (Nietzsche). Diese Vornehmheit, die nach Simmel eine völlig neue Kategorie der Ethik ist, hat in ihrer modernen Form aber ihr eigenes Gesicht. Sie ist völlig negativ. Es gibt eine Vornehmheit, die der Heiligkeit sich nähert, und allen Leuten Pflicht wird, welche zu beherrschen und zu befehlen haben. Ihnen muß die Annäherung an die Untergebenen versagt werden, weil Vertraulichkeit und das Wissen um die Menschlichkeit den Gehorsam untergräbt. Diese Vornehmheit hat also einen positiven Zweck, dient gerade einer bestimmten Art der Gemeinschaft, des Aufeinanderwirkens, und ist oft genug als eine harte Pflicht der Herrschenden, als Entsagung geschildert worden. Die impressionistische Vornehmheit behält nur das negative Moment, die Distanz, weil sie jede Verpflichtung scheut, jeden Eingriff in das Leben anderer, der sie mit diesen verbinden würde, und jeden Eingriff anderer in ihre Sphäre, der dem eigenen, für sich gelebten Dasein eine andere Richtung geben könnte, ablehnt. Es ist das Phänomen, das in gesteigerter Form Berührungsangst genannt wird, der Widerwille, mit Menschen überhaupt zusammen zu sein, weil schon ihre Gegenwart uns von uns ablenkt, ihre Beachtung uns schon zu viel soziales Empfinden ist. Daher im Verkehr ein Vermeiden eines auf persönliche Angelegenheiten sich beziehenden Gespräches, eine Sucht, die anderen über sich

zu täuschen, niemals durch die Kenntnis seines Charakters den anderen Einfluß auf diesen einzuräumen. Die Maske wird Symbol dieses modernen Lebens (Rudolf Kaßner).

„Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.“ (Schnitzler.)

Dadurch wird es wiederum eine Pflicht, die Lebenskreise auseinanderzuhalten, da man in verschiedenen Masken und Rollen durch sie hindurch geht.

In diesem Nichtvonsichsprechen, in dieser Zurückhaltung liegt deshalb alles andere als Bescheidenheit oder Ehrfurcht, die Begleiter einer geselligen Vornehmheit. Diese impressionistische Vornehmheit sucht die Einsamkeit aus Selbstbewahrung, weil sich diese Einsamen zu gut für die Gesellschaft halten, sich nicht beschmutzen wollen oder die anderen nicht riechen können.

Hören wir den Grafen Des Esseintes in Huysmanns A Rebours: „Hatte er sich nicht selbst aus der Gesellschaft gestoßen? Kannte er einen Menschen, der es versuchen möchte, sowie er sich in Betrachtungen zu verbannen, sich in Träumereien zu verlieren? Kannte er auch nur einen Menschen, der imstande war, den Scharfsinn eines Satzes, die Feinheit einer Malerei, die Quintessenz eines Gedankens zu schätzen, einen Menschen, dessen Seele fein genug war, einen Mallarmé zu verstehen, einen Verlaine zu lieben?

Wo, wann, und in welcher Gesellschaft sollte er suchen, einen Geistesgenossen zu finden, einen Geist, abgesondert von allen Gemeinplätzen, der das Schweigen wie eine Wohltat, den Undank wie eine Erleichterung, das Mißtrauen wie einen Schutz, wie einen Hafen segnete.“

Tatsächlich finden wir bei modernen Dichtern, Künstlern, Schriftstellern, denen die Vornehmheit Lebens- und Schaffensprinzip war, eine bis zur Karikatur der Geckenhaftigkeit gehende Eitelkeit. (D'Annunzio, O. Wilde.) Bei Nietzsche führt diese Absonderung und Einsamkeit schließlich dazu, alles in der Welt Entstehende, alle Menschen und Vorgänge nur in Beziehung auf die Wirkung seiner Werke und sich selbst als Mittelpunkt der Welt zu betrachten; und es wird fast unverständlich, daß seine feinfühlige, geschmackvolle Natur nicht von den Felswänden seiner Einsamkeit laut das Pathos der

Selbstvergötterung zurückhallen hörte, und er erschrocken verstummte.

Es gibt noch eine andere Art von Vornehmheit, die der Objektivität und Sachlichkeit; nichts um des Vorteiles oder Gewinnes zu tun, sondern alles nur der Sache wegen, eine Vornehmheit, die im Verhältnis zu der ritterlich-heroischen wohl zeitgemäßer ist, aber ebenfalls dem Impressionismus fremd. Hier wird gerade der Kultus des Ichs, die vollste Subjektivität und die Rücksichtslosigkeit gegen Sachen und Personen ein Zeichen höherer Menschlichkeit, des Uebermenschen, ein Ideal, wie es diese Zeit, zum Teil im Mißverstehen Nietzsches sich angeeignet hat. Deshalb führt diese Vornehmheit oft zur Unproduktivität, es ist unfein, für andere zu arbeiten. Der Gedanke, daß das Kunstwerk, die Arbeit beurteilt wird, sich exponiert, ist ein Grund dagegen, überhaupt etwas zu tun. Von seinem eigenen Werte überzeugt und sich selbst genug, verschmäht man, sich und das Seinige dem fremden Urteil auszusetzen. Man will nur etwas sein, aber nichts leisten.

Hetmann—Wedekind: „Ich verfolge von heute ab nur noch das eine Ziel, mir meine Freiheit zu wahren! Meine durch nichts beschränkte Freiheit! Meine unantastbare Freiheit! Sobald ich den Vorzug anerkenne von irgend einem Menschen — auch von Ihnen — anerkannt zu werden, setze ich einen Tyrannen über mich ein, der mich nach Gutdünken in Ungnade fallen lassen kann."

Der Kreis der Blätter für die Kunst legte die Gedichte und Gedanken zunächst in einer Zeitschrift nieder, die nur unter Freunden zirkulierte. Die Secession, die Absonderung zum kleinen Kreis, hängt deshalb mit der Exklusivität des neuen Stiles überhaupt zusammen. Das Ideal des Publikums wird eine einzige verständnisvolle Seele.

Der Menschheitstypus der Zeit ist der Abenteurer, der ungebunden von Lebensgenuß zu Lebensgenuß schweift, sich in die befremdensten Situationen begibt und jeder neuen, wechselvollen Situation, unbekümmert um das, was war, sich hingibt. Die fragwürdige Gestalt Casanovas erscheint dieser

Zeit in neuem glänzendem Licht. (Hofmannsthal: Der Abenteurer und die Sängerin.) Wedekinds Repertoir setzt sich vorzugsweise aus Glücksrittern, fahrenden Leuten, Spekulanten und Komödianten zusammen. So findet man im Leben und in der Dichtung jene Lebensexperimentatoren, die den Zufall und die Ueberraschung, wo sie sich ihnen nicht von selber bieten, mit Bedacht herbeiführen, unbekümmert um die Folgen. Wir denken an Lord Henry in Wildes Dorian Gray, wenn er sagt: „Ich hoffe, daß Dorian Gray dieses Mädchen zu seinem Weibe macht, daß er sie sechs Monate leidenschaftlich anbetet, und dann von einer anderen bezaubert wird. Es wäre wundervoll zu studieren," oder an den Grafen Des Esseintes in Huysmanns à Rebours, der einen unverdorbenen Jungen in ein Bordell schleppt, um sich an dessen Betäubung und langsamem Erwachen zu weiden und sich vorzustellen, wie er, durch das Laster auf die Bahn des Verbrechens getrieben, von Scheußlichkeit zu Scheußlichkeit eilen wird. Das Wechseln zwischen den höchsten Höhen und tiefsten Niederungen des Lebens, zwischen edelsten geistigen Genüssen, zartesten Träumereien und dem Aufenthalt in Matrosenkneipen und unter wüsten Dirnen ist ein beliebtes, aus dem Leben gegriffenes modernes Romansujet.

Die individuelle Ethik des von aller Gemeinschaft und Rücksicht gelösten Individuums geht selbst noch wieder auf das Momentane und auf Abweisung dessen, was dem Einzelleben Zusammenhang geben könnte. Das Leben bekommt nicht mehr seinen Sinn durch Ziele, Zwecke oder einen höchsten Endzweck. Auch die Systematik des Willens, alle vorgefaßten Meinungen, alle Prinzipien, die in das gegenwärtige Leben sich einmischen wollen, alle Entschlüsse, die der Vergangenheit angehören, werden verworfen.

„Mir gefallen Menschen besser als Prinzipien und Menschen ohne Prinzipien besser als alles in der Welt." (Lord Henry — Wilde.)

Die Charakterlosigkeit und Proteusnatur gilt als Vorzug, jetzt anders zu wollen als ehedem, sich nicht an die Entschlüsse von gestern zu binden, als Stärke. Ein unmittel-

bares Auskosten des Augenblicks, der unangeknüpfte Ausschnitt des Lebens bekommt den Vorzugsnamen des Lebens überhaupt, des Erlebnisses, im Gegensatz zum rechnenden, prinzipiellen Handeln.

„Von Grund aus liebe ich nur das Leben." (Nietzsche.)

Eine Reihe von Büchertiteln gibt schon etwas von dieser Stimmung: E. Hardt: Bunt ist das Leben; Wedekind: So ist das Leben; Sudermann: Es lebe das Leben. Am schönsten drückt sich diese Gesinnung in Dehmels lebensprühenden Versen aus:

Raum! Raum! brich Bahnen, wilde Brust!
Ich fühl's und staune jede Nacht,
Daß nicht bloß eine Sonne lacht;
Das Leben ist des Lebens Lust!
Hinein, hinein, mit blinden Händen,
Du hast noch nie das Ziel gewußt;
Zehntausend Sterne stehn und spenden
Uns ihre Strahlen in die Brust!

Die Hauptformel für diese Ethik wird deshalb Sichausleben.

„Wenn auch nur ein Mensch sein Leben ganz und gründlich auslebte, jedem Gefühl Form, jedem Gedanken Ausdruck, jedem Traum Wirklichkeit verliehe, — es würde ein so neuer Strom der Freude in die Welt fließen, daß wir alle Kranken des Mittelalters vergessen müßten." (Lord Henry — Wilde.)

Dadurch werden die Tugenden unmodern, die gerade das Festhalten am Alten betonen und in unimpressionistischen Zeiten als höchste gewertet wurden. Die Treue. Oskar Wilde wird nicht müde, sie zu verspotten:

„Die Leute, die nur einmal in ihrem Leben lieben, sind die wirklich Oberflächlichen. Was sie ihre Treue nennen, nenne ich entweder die erschlaffende Wirkung der Gewohnheit oder einen Mangel an Einbildungskraft. Treue ist für das Leben der Gefühle dasselbe, wie Konsequenz für das Leben des Intellekts — nämlich das Eingeständnis des Mißerfolges." „Was für ein Geschrei die Leute um die Treue machen. Selbst in der Liebe ist sie nur ein Problem der Physiologie. Sie hat nichts mit unserem Willen zu tun. Junge Leute möchten treu sein und könnens nicht. Alte Leute möchten treulos sein, und könnens nicht. Mehr kann man

kaum sagen.“ „Wenn man liebt, täuscht man immer zuerst sich und später andere.“

Wie der Treue geht es der Dankbarkeit. Man nehme ein Bekenntnis Wedekinds, daß er der Hauptperson Hetmann in Hidalla in den Mund legt:

„Dann werden sie einen umgänglicheren, vielleicht auch — ich könnte mich beinahe erwürgen, bevor ich das Wort ausspreche — einen dankbareren Menschen in mir finden.“

Unter den Strafzwecken gilt heute die Vergeltung als veraltet, die Rache, das Nichtvergessenkönnen ist schon fast etwas Unverständliches. Ueberall die Unfähigkeit moderner Menschen, einen Willen lange oder dauernd zu wollen.

„Immer, das ist so ein schreckliches Wort. Mich schaudert, so oft ich's höre. Die Frauen lieben das Wort. Sie verderben jeden Roman, indem sie versuchen, ihm ewige Dauer zu leihen. Was ist der Unterschied zwischen einer Laune und einer ewigen Liebe? Die Laune dauert ein wenig länger.“ (Lord Henry — Wilde.)

Nietzsche tadelt an derselben Stelle, wo er von unserer Unfähigkeit spricht, Perioden zu bauen und zu verstehen, auch diese Kurzlebigkeit unseres Willens. Ein Versprechen zu halten, und sei es auch nur zur rechten Zeit zu einer Verabredung zu kommen, oder einer Einladung, der man zugesagt hat, Folge zu leisten, ist kaum noch ein sittlicher Grundsatz. Zu der Vorstellung, die sich von dem Uebermenschen dieser Zeit gebildet hat, gehört diese Willkür, sich an sein eigenes Wort nicht zu binden, durchaus dazu.

„Pünktlichkeit ist ein Dieb an der Zeit.“ (Wilde.)

Eine Reizbarkeit gegen alles, was verpflichtet und bindet, besteht, daß man schließlich überhaupt kein Versprechen mehr faßt oder nichts im voraus beschließt, sondern alles der augenblicklichen Laune überläßt.

„Vielleicht werde ich abreisen, — ja gut! — aber ich muß mich dabei überraschen — es darf kein Vorsatz dabei sein, — der Vorsatz verdirbt alles.“ (Anatol — Schnitzler.)

Diese Nachgiebigkeit gegen Stimmung und Laune erklärt die Vorliebe für die Bohême, für die Schichten des Volkes, die das vollkommene Sichgehenlassen, die Unbekümmertheit um alles und die Sorglosigkeit um das, was kommen wird,

zum Grundsatz erhoben haben; sie erklärt die Sympathie für das Leben auf der Walze, für Landstreicher, Dirnen, Zuhälter, soziale Neurastheniker, (Ostwald, Gorki), die, um dem Augenblick zu leben und jeder Laune, Begierde oder Faulheit nachzugeben, alles vernachlässigen, was Voraussicht oder Lebenserfahrung fordern, oder was sie in den Augen der anderen erträglich macht, angefangen von der Höflichkeit im Verkehr bis herab zu dem Dreck und den Läusen auf dem eigenen Körper. Nicht als ob dieses der eigentliche impressionistische Typus ist. Dieser wendet in seiner Exklusivität, Verfeinerung und Veräußerlichung oft gerade für das Aeußere am meisten auf. Aber diese Selbstherrlichkeit und Freiheit, dieses Genießen ohne Gedanken an die Not der nächsten Stunde läßt hier etwas Verwandtes empfinden, verbindet in dem gleichen Gefühl der Absonderung aus aller Gemeinschaft die Extreme. Die moderne Gesellschaft schwelgt nacherlebend in diesem Bohêmetum mit derselben Bewunderung und dem angenehmen Grusel, wie frühere Zeiten in der Räuberromantik, nur daß man sich diese Bohémiens halten kann, wie die wilden Tiere in Zoologischen Gärten. Viel anderes kann man in den Cabarets von Peter Hille, Erich Mühsam kaum sehen. Peter Hille, die bedeutendste Persönlichkeit dieser Art, mit dem Gemüt und der Sorglosigkeit eines Kindes, bei dem die Zusammenhangslosigkeit des Wollens und Denkens, die Unbekümmertheit um alle Regel, alle Erfordernisse des Lebens sich mit seltener Tiefe lyrisch-religiöser Art verband, hat einen ganzen begeisterten Anhang um sich geschart. Aber auch sonst kann man konstatieren, wie L a u n e n, S t i m m u n g e n in der Gesellschaft toleriert werden, womöglich als Zeichen der Genialität mit Achtung angeblickt werden, und wie so einem Anarchismus der Reize und einer Nachgiebigkeit des einzelnen gegen seine Stimmungen, gegen die Verführungen des Augenblicks dadurch erst recht nachgeholfen wird.

„Die Selbstverstümmelung der Wilden lebt schaurig fort in der Selbstverleugnung, die unser Leben verdirbt. Wir werden bestraft für unsere Unterlassungen. Jede Begierde, die wir ersticken, brütet in unserer Seele und vergiftet uns."

„Der einzige Weg, eine Versuchung los zu werden, ist, daß man ihr nachgibt.“ (Lord Henry — Wilde.)

Zustände, in denen sowohl die Koordination des Willens wie die Fähigkeit des Intellekts, geordnet zu denken, untergraben sind, der Rausch in jeder Form, werden gepriesen als Genüsse höchster Art, die den Menschen über alle Enge und Beschränktheit des Willens und Denkens erheben. Der Alkohol spielt eine bedeutende Rolle im Leben einiger Impressionisten (nachweisbar bei Verlaine, O. E. Hartleben, Scheerbart), in weiterem Umfange in der Poesie bei Bierbaum, Liliencron, Dehmel. (Dehmel: Trinkt, bis die Seele überläuft, Wein her, trinkt.) Moderner, verfeinerter noch sind die Phantasie anregenden Mittel, Opium, Haschisch. (Th. de Quincey, Opiumesser; Huysmanns; Wilde.)

Das Dionysische ist auch die Form moderner Religiosität, ein Pantheismus, der nicht die ethisch fest umschriebene Hingabe an einen persönlichen Gott vertragen kann, weder die katholische von Leistung und Gegenleistung mit Hilfe des Mittlertums, noch die protestantische des Vertrauens auf eine Hilfe, die durch das tätige Leben führt. Der Pantheismus, die moderne Form der Religiosität, ist Hingabe an ein grenzenloses Ganze, ein Aufheben aller Schranken, ein Aufgeben jedes individuell bestimmten Willens und aller einengenden Bestimmungen. Dasselbe Gefühl, das in der Malerei die Flachlandschaften mit ihrer Unendlichkeit, Unbestimmtheit und Weite oder ein nebliges Chaos darstellen läßt, in der Poesie für die Stimmung des Meeres und für Rauschzustände, Ekstasen, besonders Empfänglichkeit zeigt, und den Naturgenuß der modernen Menschen in die Haide und ans Meer verlegt, hat sich zur religiösen Vorstellung erweitert. (Die neue Gemeinschaft.) Der Kultus dieser Religion ist ein orphischer, ein ekstatisches Sichberauschen, ein Zerfließen in unbestimmten, alle Präzision einer Vorstellung, eines Willens aufhebenden Gefühlen, in denen man nichts mehr unterscheidet und sich eins fühlt mit dem All, weil die Mächtigkeit dieses Gefühles über die Gebundenheit an diesen kleinen, eng be-

grenzten Körper hinaus zu streben scheint. Ertrinken, versinken, unbewußt, höchste Lust. (Wagner.) Der Buddhismus steht deshalb vielen gebildeten Leuten heute näher als das mittelalterliche und protestantische Christentum. (Besonders in Frankfurt a. M.)

In einer solchen Zeit, in der das Nachgeben gegen die augenblicklichen Begierden als Tugend gilt, in der die Triebe und Instinkte gegen das bewußte, zwecksetzende und berechnende Handeln gepriesen werden (Nietzsche), muß als das höchste Gut und das Ziel des Handelns der unmittelbare Gefühlsreflex, Lust und Vermeidung von Unlust aufgestellt werden. Ein Sensualismus des Handelns ist die notwendige Begleiterscheinung des Impressionismus. Theoretisch, indem man heute geneigt ist, alle Werte durch Zurückführung auf Lust und Unlust zu erklären, der Gedanke einer Pflicht, die gegen Lust und Freude doch ein Ziel des Handelns sein kann, um ihrer selbst willen, keinen Anklang findet. Selbst Rickert leitet das Sollen und die Werte von Lust und Unlust ab. Auch diese Theorie kann sich auf Nietzsche, wie in jedem Punkte impressionistischer Ethik nie ganz mit Recht, aber auch nie ganz mit Unrecht, berufen. Während nämlich eine Ethik, die an Altes, bereits Bestehendes anknüpft und die Forderung danach stellt, daß etwas Begonnenes fertig gemacht, ein eingeschlagenes Ziel nicht aufgegeben werde, als Gefühlston einen befriedigten Ernst bei sich zu haben pflegt, ist für den Impressionismus die unmittelbare Freude, der Genuß des Augenblickes das, was zum Handeln zwingt, das sinnliche Gefühl der Lust. Dort der Zusammenhang maßgebend, die Vernunft, hier die Lusterfahrung, die Sinnlichkeit. Das Tanzen, das Gelächter, alles das sind bei Nietzsche Symbole für die unmittelbare freudige Erregung als Ziel des Lebens, „denn alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit".

Lord Henry gibt dem jungen Dorian Gray folgenden Rat:

„Nutzen Sie Ihre Jugend, so lange sie da ist. Verschwenden Sie nicht das Gold Ihrer Tage; hören Sie nicht auf die Langweiligen,

leihen Sie nicht Ihre Hilfe den Verlorenen; werfen Sie ihr Leben nicht fort, wie die Toren, die Vielen, die Niedrigen. Das alles sind kranke Ziele, falsche Ideale unserer Zeit. Leben Sie! Leben Sie das Leben voller Wunder, das in Ihnen ruht! Lassen Sie nichts sich entgehen. Suchen Sie stets nach neuen Empfindungen. Fürchten Sie nichts. — Ein neuer Hedonismus, das ist es, was unser Jahrhundert braucht."

Die antichristliche Gesinnung gegen alles Leidende und Kranke, die bei Nietzsche und den anderen Impressionisten sich als Besorgnis um die Reinheit der Rasse äußert, hat sicherlich ihren ersten Grund in diesem Bedürfnis, nur Anlässe zur Freude im Leben um sich zu haben. Das Leiden, die Krankheiten verstimmen diese von Gefühlen, Empfindungen abhängigen Menschen, da sie nicht wie andere zu tatkräftiger Willensbetätigung, zu zweckmäßiger Hilfe angestachelt werden, sondern zuviel mitleiden würden. Die Enge des Individualismus ist es, die hier die Empfindsamkeit hinter der Sorge um das Wohl der Menschheit sich verschanzen läßt, da man ja doch eine Erhöhung der Menschheit ebenso gut von der Betätigung des Willens und Intellektes im Dienste der sozialen Fürsorge erhoffen dürfte.

Diesen Sensualismus können wir aber am stärksten dort verfolgen, wo er als letzte Konsequenz des impressionistischen Lebens alle Gebiete, Wissenschaft, Kunst, Leben zu durchdringen beginnt, in der Erotik. Die Zurückhaltung, die eine unimpressionistische Kultur gegen diesen verführerischen, weil stärksten aller sinnlichen Genüsse an den Tag legt, der von den Aufgaben der sozialen Gemeinschaft und aller weit zielenden Willensverläufe am leichtesten abzulenken vermag, wird heutzutage völlig aufgegeben.

„Ist eine Menschheit nicht lächerlich, die Geheimnisse vor sich selber hat?! Oder glauben Sie vielleicht an den Pöbelwahn, das Liebesleben werde verschleiert, weil es häßlich sei?! Im Gegenteil, der Mensch wagt ihm nicht in die Augen zu sehen, sowie er vor seinem Fürsten, vor seiner Gottheit den Blick nicht zu heben wagt." (Hetmann — Wedekind.)

Der ethisch gebundenen Kultur, die ganz ungerechtfertigter Weise immer als Christentum bekämpft wird, weil diesem

als Staatsreligion auch alle staatserhaltenden und sittlichen Forderungen angehängt werden, liegt es näher, den Teufel in der Erotik zu sehen. Die der Stärke des Triebes entsprechend starken Hemmungen und Bande, die von der Gesellschaft dem Individuum auferlegt werden, versucht man überall heute zu sprengen, auch hier die Freiheit des Individuums, das laissez aller, laissez faire zu retten:

„Der nächste Freiheitskampf wird gegen den Feudalismus der Liebe gerichtet sein." (Hetmann — Wedekind.)

Die drei barbarischen Lebensformen sind für Wedekind: „die wie ein wildes Tier aus der menschlichen Gemeinschaft hinaus gehetzte Dirne; das zu körperlicher und geistiger Krüppelhaftigkeit verurteilte, um sein ganzes Liebesleben betrogene alte Mädchen; und die zum Zwecke möglichst günstiger Verheiratung gewahrte Unberührtheit des jungen Weibes." Ob die moderne Gesellschaft tatsächlich unsittlicher ist, als eine nicht impressionistische, vermögen wir nicht zu sagen, denn eine Statistik über unehelich geborene Kinder gibt nicht entscheidende Auskunft. Die Kinderlosigkeit in großen Städten kann die Folge einer sehr viel unmoralischeren Genußsucht sein, und die modernste Form der Vereinigung des Liebhabers mit der Geliebten, wie sie bereits Mode zu werden beginnt, kann wohl einen Grund in dem Bedürfnis nach Genuß ohne Folgen haben. Jedenfalls verliert die Liebe den Sinn einer Werbung und Verpflichtung nach Erreichung des Zieles, und es bleibt nur das unmittelbare, irrationale Augenblickserleben übrig.

Die erste Bestimmung des Menschheitsbundes in Hidalla von Wedekind lautet: „Unter den Angehörigen des Bundes sind die bürgerlichen Gesetze über Ehe und Familie aufgehoben. Die Mitglieder des Bundes verzichten durch ein feierliches Gelübde auf das Recht, einander die Bezeugung ihrer Gunst zu verweigern."

Entsprechend ist auch für diese Vereinigung eine neue Sprache geschaffen, die den moralischen Beigeschmack vermeidet und das für diese Zeit entscheidende Moment stärker heraushebt. Nicht Liebe, sondern Erotik, Sexualität. Nicht Herz, sondern Phallus, Vagina.

Alfred Kerr über Wedekind: „Der Prometheus in ihm bleibt ein priapischer Prometheus. (Das offenbart neuestens sein Bordelldrama „Totentanz".) Gewiß sinnt er darauf, eine andere Menschheit zu schaffen; aber er verweilt bei dem Schaffensakt. Jede Schlucht, die zu überbrücken ist, erhält für ihn die Gestalt einer Vagina. Er denkt in geschlechtlichen Formen. Eine Seite der Welt hat ihn als Zwangsvorstellung. — Immerhin ist es nicht die kleinste Seite dieser Welt."

Früher die erste Forderung, derartige Dinge für sich zu behalten, sie mit Schweigen und Nacht zu bedecken. Jetzt ein Zynismus oder eine ideologische Diskussion aller einschlägigen Fragen in Gesellschaft und Oeffentlichkeit. Alle Schleier werden von dem verhüllten Bilde abgezogen, das Intimste mit einer Deutlichkeit offenbart, die nichts mehr übrig läßt. In der Wissenschaft mögen manche Keime aus dieser allgemeinen Strömung fruchtbar geworden sein. Das wissenschaftliche Interesse für Zwischenstufen, für die Sonderfälle, die Psychopathia sexualis ist jedenfalls ein spezifisch modernes. Die Popularisierung der biologischen Forschungen über Zeugung und Fortpflanzung hilft besonders in einem schwülstig, mit geiler Bildlichkeit geschriebenen Buche über das Liebesleben in der Natur von Wilhelm Bölsche die erotische Luft, die über dieser Zeit liegt, verdicken. Für den Unterricht verlangt man sexuelle Aufklärung, und wer möchte sagen, ob dieses aus unserer Zeit notwendig herausgewachsene Bedürfnis reinigend oder schädigend wirken wird. Die Musik vermag mit Hilfe der sich wiederholenden Dissonanzen die drängende Begierde, mit Hilfe der feinen Schwebungen zitternd nervöse Gefühle so zum musikalischen Ausdruck des Liebesgenusses zu gestalten, daß wir in Tristan und Isolde eine in Schönheit verklärte, aber durchaus offene Gefühlssprache der Erotik haben. Richard Strauß soll wiederum in der Deutlichkeit der Vortragsbezeichnung noch weiter gehen. (Domestica.) In der Malerei gibt es Spezialisten, die das Raffinement impressionistischer Kunst mit der andeutenden Enthüllung aller sich bei Ampellicht und im Boudoir vollziehenden Szenen verbinden. (Toulouse-Lautrec, Elles.) Der Simplicissimus ist aus einem ernst sozia-

listischen Blatt allmählich immer mehr zum Blatt für Lebemänner geworden; es gibt kaum eine Nummer, die eine konsequente und rigorose Sittenpolizei nicht verbieten könnte. Die Kunst Rezniceks beschränkt sich fast ganz auf pikante Schlüpfrigkeiten. Die Zote tritt neben die politisch zersetzende Satire und ist literaturfähig geworden, in der feinsten Form und mit gewähltester Prosa bei O. E. Hartleben. Eine schwülstige Erotik, wüste Orgien, Ausschweifungen finden sich in den Romanen, besonders der älteren Generation. (Bierbaum, Conradi, Przybyczewski.) Wedekind wählt das Bordell zum Schauplatz seiner Dramen, oder die Kammer einer Dirne. Was wegen Verletzung der öffentlichen Schamhaftigkeit im Leben straffällig wäre, wird auf die Bühne gebracht, und, wenn im Dunkeln gespielt, doch mit realistischen Geräuschen markiert, in einem durchaus ernsthaften, ergreifenden Stück bei Wedekind (Frühlingserwachen), in einer psychologisch feinen, graziös pikanten Szenenreihe bei Schnitzler (Reigen). Zurückhaltender, chevaleresker, aber doch auch ohne Prüderie singt Liliencron seine kleinen galanten und schäferlichen Abenteuer. Dehmel dichtet schwungvoller, schwülstiger auf alle Formen der Liebe seine Venuslieder und beklagt sich darüber, daß von seinen 500 Gedichten immer nur die wenigen, höchstens zehn, die sich mit den brutalen Instinkten des menschlichen Geschlechtslebens befassen, von gewissen Leuten gelesen würden. Im Sinne des Impressionismus hat er das Verdienst, für realste physiologische Vorgänge der Liebe eine dichterisch glutvolle Sprache gefunden zu haben. Die Romane eines Virtuosen der Liebe, d'Annunzios, mit ihrer südlich erhitzten Sinnlichkeit gehören ebenfalls hierher. Ohne daß wir erotische Motive den Verfassern unterschieben wollen, vermögen wir doch nicht anders als durch diese Zeitstimmung nahegelegt aufzufassen, wenn sich ein in bezug auf Erotik unsinnlicher Dichter wie Maeterlinck des Monna Vanna-Stoffes bedient, eine Frau nur mit dem Mantel bekleidet auftreten zu lassen und die Spannung einer möglichen Enthüllung auszunutzen, oder wenn mit dem Tanz ohne Trikot, — eine künstlerisch und plastisch durchaus

anfechtbare Idee — sich die Duncan zunächst Zulauf verschaffte. Der Kreis der Blätter für die Kunst in seiner Abkehr von allem Leben steht auch dieser deutlichen anschaulichen Erotik am fernsten. Dennoch verweilt Hofmannsthal, als er das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre schildert, bei der Ausmalung des nächtlichen Zusammenseins ausführlich, während Goethe mit einigen Sätzen darüber hinweggeht. Und selbst bei einem so in kosmische, allem Kleinmenschlichen entfernte Welten verstiegenen Dichter wie Mombert drängen sich Visionen sexueller Mystik auf.

Dazu kommt die Spekulation der Verleger, die den modernen Sammlern von Eroticis mit, nur durch Subskription erhältlichen, Neuausgaben der erotischen Literatur älterer Zeit aufwartet. Das gibt zusammen das Bild einer Zeit, die, wohin man blickt, mit Anregungen dieser Art entgegenkommt. Das Wesentliche ist aber nicht, daß man nun im alten Sinne diese Zeit unsittlich nennt, sondern das gerade diese Werte als die sittlichen überhaupt proponiert werden, daß sich die Begriffe völlig umkehren, was früher Scham als Tugend hieß, jetzt Prüderie als Laster heißt, was Enthaltsamkeit, jetzt Schwäche, was Schmutz, jetzt Feinheit. So können wir als Ausdruck dieser Zeit für das höchste Gut, das sie kennt, die Worte des Casti Piani aus dem Totentanz (Wedekind) hinstellen:

„Was ist die einzige reine Himmelsblume, die nicht zu Schmutz zerstampft werden soll?

Das ist der Sinnengenuß! Der sonnige lachende Sinnengenuß! Der Sinnengenuß ist der Lichtstrahl, die Himmelsblume, weil er das einzige ungetrübte Glück, die einzige, reine, lautere Freude ist, die das Erdendasein uns bietet. Glauben Sie mir, daß mich seit einem halben Jahrhundert nichts mehr in dieser Welt zurückhält, als die selbstlose Anbetung dieses einzigen, aus voller Kehle auflachenden Glückes, das im Sinnengenuß den Menschen für alle Qualen des Daseins entschädigt."

Wir haben lauter Beispiele gewählt, die ernst zu nehmen sind, weil sie den Höhen der Kultur, den führenden Kreisen angehören. Aber nicht ohne Zusammenhang damit hat sich

heute auch eine Spekulation auf die Sinnlichkeit in der Reklame, in Ansichtskarten, kleinen Witzblättern, Bioskopen, angeblichen Cabarets und in einer wie Unkraut ins Feld schießenden Skandalpresse über das ganze Volk verbreitet. Die Folge davon ist ein Kampf um die Sittlichkeit, der, weil Kunst und Erotik in einer Sinnenkultur untrennbar verknüpft sind, nicht geführt werden kann, ohne zugleich ein Kampf gegen die moderne Kunst zu sein. Und so sehr man diesen Eiferern Mangel an Kunstverständnis vorwerfen mag, oder daß sie im Stofflichen befangen nicht wie künstlerisch empfindende Menschen oder Künstler selbst das Sinnliche des Gegenstandes zurücktreten zu lassen imstande seien, es bleibt doch bestehen, daß in der impressionistischen Kunst dieser Stoff immer wieder gesucht wird, und daß das Erotische aus Hartlebens Werken, aus der Simplicissimus-Satire, aus Wagnerscher Musik herauszunehmen dasselbe bedeutete, wie wenn man die Farbe aus impressionistischen Bildern hinwegnähme. Nichts ist so bezeichnend für die Wirksamkeit dieses impressionistischen Themas, als daß Richard Muther in seinen Uebersetzungen von Bildern in Dichtung, in Worte, geradezu schwelgt im Erschnüffeln von Eroticis. Nur das kann man sagen, daß in einer Zeit, wo solche Sachen gang und gäbe sind, diese nicht mit der Aufregung und verführerischen Wirkung genossen werden, wie ein Knabe mit erhitzten Wangen dergleichen liest, sondern nur wie ein feines pikantes Gewürz, das das Kunstwerk schmackhafter macht und mehr den Anreiz als den Aufreiz hergibt.

Die Bestrebungen dieser neuen Ethik, der Willkür des Herzens und dem Sinnenleben. den Stempel des Moralischen aufzudrücken, sittliche Forderungen einer neuen Zeit daraus zu machen, um der Erotik, dem Nackten die Unschuld wiederzugeben, sind vom Standpunkt konsequentesten Impressionismus' immer schon eine Halbheit. Moral und Prinzip bedeutet doch immer, entweder bei dem individuellen Anreiz sich eine allgemeine Regel vorzuhalten, sei es selbst das Gebot, diesem Anreiz nachzugeben, oder sich auf frühere eigene Erfahrungen

zu besinnen und nach den dabei erfahrenen Konsequenzen seiner Handlungen zu verfahren. Beides widerstreitet von vornherein dem Impressionismus, und so ist heute an der Moral schon rein formal Kritik geübt, und die verpflichtende Macht der Moralgesetze dadurch als illusorisch, als eine Uebervorteilung des Individuums erwiesen, daß man sagt: Immer sei es ein anderer, dessen Willen wir befolgten, eine Gemeinschaft, die Vorfahren und Eltern, oder der, der wir früher waren. Diese alle reden in das gegenwärtige Handeln hinein, und wir, unkundig dieser Herkunft der Moral, gehorchten ihr wie einer höheren Macht. Das Gewissen als die Beurteilung einer auf Anreize hin geschehenen Tat aus der Erfahrung der Folgen heraus wird als Unsinn hingestellt, beruhend auf der schlechten Gewohnheit, die Vergangenheit mitzuschleppen, anstatt nichts zu bereuen und das Neue zu ergreifen. (Nietzsche; P. Rée, die Entstehung des Gewissens.)

Aus dieser Gesinnung sind die neuesten kriminalistischen Anschauungen herausgewachsen, den Verbrecher als gegebenen Charakter zu betrachten, der infolge seiner Veranlagung das Verbrechen hat begehen müssen, anstatt diesen Charakter und seine Taten auf sittliche Forderungen zu beziehen und danach zu werten. Sowohl das Recht der Gemeinschaft, Gesetze zu geben, wie das Verantwortungsbewußtsein des einzelnen sind schwankende und zweifelhafte Begriffe geworden. Wie man es von dieser neuen Dichtung gesagt hat, so kann es von dieser kriminalistischen Bewegung heißen, sie nimmt den Verbrecher, wie er ist, nicht wie er sein soll. (Franz v. Liszt.) Ueberall daher Mitleid mit dem Verbrecher, Abneigung gegen die Strafe, der man ihn als anormal und für seine Anormalität nicht verantwortlich zu entziehen sucht. Sowohl das Unverständnis für die Normen des Gemeinschaftslebens wie für die der eigenen Lebensbeherrschung, als auch die ganze Nachgiebigkeit und Toleranz des modernen Menschen gegen sich selbst bilden die Grundlage für diese Toleranz und Humanität, deren Verteidiger sicherlich in den meisten Fällen humaner, moralfreier denken als die Verbrecher selbst.

Die letzte Konsequenz des impressionistischen Wollens ist das Jenseits von Gut und Böse, die völlige Moralfreiheit. Als Schätzung von Menschen und Dingen bleibt nur die ästhetische, die passive des augenblicklichen Eindrucks, ein von Zwecken und Wollen befreites interesseloses Wohlgefallen, eine Moral der Schönheit (Wedekind), Moral der Musik (Rudolf Kassner). Der Aesthetizismus ist die Form des verfeinerten Lebens dieser impressionistischen Menschheit, soweit sie nicht in rein sinnlichen Genüssen ihren Lebensinhalt findet. Ein Aesthetizismus einmal in der Hinsicht, alles, was ihr begegnet, in die Form des Kunstwerkes zu gießen, d. h. es als unangeknüpft und in sich befriedigend, ohne Zweck und Folgen zu genießen, und nur von dem Bestreben beseelt, was die Ereignisse an Genuß bieten, völlig auszuschöpfen. In diesem Sinne bekommt das Wort „Erlebnis" erst einen Sinn als Kunstwerk, das das Leben selber produziert. Die Ereignisse werden infolgedessen nach ihrem Sensationswert geschätzt. Ein typischer Fall derart ist es, wenn jemand an einem Examen seine Freude hat wegen der ungewohnten und starken Sensation, die es ihm verschaffte. Der Lebenskünstler in diesem Sinne wird eine Hauptfigur des impressionistischen Lebensstiles.

„Es gibt Temperamente, die durch die Ehe nur komplizierter werden. Sie bewahren ihren Egoismus und gewinnen manches neue Ego hinzu. Sie sind gezwungen, mehr als ein Leben zu führen. Sie werden höher organisiert, und hoch organisiert zu sein, denke ich, ist das Ziel unseres Daseins. Außerdem ist jede Erfahrung wertvoll, und was man auch gegen die Ehe sagen kann, sicher ist sie eine Erfahrung." (Lord Henry — Wilde.)

Dies bedingt eine ästhetische Betrachtung und Schätzung des Menschen, indem man entweder überhaupt nur für die Schönheit des Menschen Interesse zeigt und das Ideal der Menschenentwicklung darin sieht, daß die Race sich veredle, um in einem schönen Menschheitsexemplar ihren Sinn und Zweck wie in einem Kunstwerke zu erfüllen; oder aber, und das ist vielleicht noch impressionistischer, auch nur den Sensationswert des Menschen schätzt, die Absonderlichkeit,

mit der er sich aus den gewohnten Typen heraushebt, in die Augen fällt und einen neuen Eindruck, eine Anregung bietet. So tritt in der Reihe menschlicher Werte an die Stelle des Charakters oder der Persönlichkeit das Original, die Individualität. Dieser Individualismus des Andersseins, die Forderung, etwas Eigenartiges darzustellen und allen Aeußerungen seiner Person ein eigenartiges Gepräge, seine Individualität mitzuteilen, ist eine Grundforderung moderner Ethik. Simmel gelegentlich, Rickert ganz systematisch haben sie begründet, Rickert in einem Sinne, daß ihm auch die größeren Zusammenhänge, Familie, Stadt, Staat, Menschheit zu Individuen, eigenartigen Gebilden höherer Ordnung werden, obwohl entsprechend des Vorzuges des Einzelwesens, anschaulich und nacherlebbar zu sein, das Einzelindividuum auch ihm das Höchste an Einmaligem, Besonderem und Individuellem sein müßte. Diese Originalität ist in der Tat nur ein ästhetischer Wert, da sich der Eindruck des Neuen und Besonderen mit jeder Wiederholung abstumpft, während für praktische Lebenswerte sowohl von Vorteil sein kann, eine Mehrzahl von Bewerbern vorzufinden, oder eine Garantie lang dauernder Wirkung der Persönlichkeit zu haben. Vom Standpunkt des Individualismus aber gewinnen wieder die charakterlosen Typen, die Proteusnaturen, die sich immer neu und überraschend geben, einen besonderen Wert. Die Folge dieses Bedürfnisses nach Originalen und Originalitäten ist im Leben deutlich genug zu spüren. Im Tun und Lassen stilisieren sich Menschen nach dem Absonderlichen hin, leben und sterben für Andere eine Komödie oder Tragödie. Tiefes Unglück, tragische Schicksale entlocken diesen Aestheten nicht Regungen des Mitleids, sondern nur Hochgefühle wie beim Anschauen eines Dramas auf der Bühne.

Hofmannsthal über Oskar Wilde: „Und nun ist Sebastian Melmoth, hinter dessen armen Sarg fünf Menschen gingen, so grenzenlos berühmt. Nun ist alles, was er lebte, beging und litt, in aller Leute Mund. Nun wissen sie alle, daß er in einer Art von Kaninchenstall saß, und mit den feinen, blutenden Fingern alte Schiffstaue zu Werg aufdrehen mußte. In aller Munde ist dies von dem fürchterlichen Bad, in das er steigen mußte, dem schmutzigen Wasser, in

das die Sträflinge der Reihe nach steigen mußten, und Oskar Wilde als der Letzte, weil er der Letzte in der Reihe war. ‚Oskar Wilde', sagte mit bewegten Lippen einer hinter ihm, als sie im Gefängnishof auf und nieder geführt wurden, ‚Oskar Wilde, ich verstehe, daß Sie mehr leiden müssen als wir andern alle'. Auch diese Worte, die irgend ein Sträfling, mit unbewegten Lippen und doch hörbar, in seinem Rücken flüsterte, sind heute sehr berühmt. Sie sind ein Detail einer Legende, die wundervoll ist, wie immer etwas Wundervolles entsteht, wenn das Leben sich die Mühe nimmt, ein Schicksal dichterisch zu behandeln."

Dem entspricht eine Kunstkritik, die aus den Werken der Künstler ein Leben voller Seltsamkeiten und Schicksale macht und, um dies Leben wirkungsvoll zu gestalten, es möglichst tragisch nimmt (R. Muther, Georg Brandes, Alfred Kerr).

A. Kerr: „Die Objekte, die seine (des Kritikers) Kunst aufs Korn nimmt, die Objekte der Gestaltung, sind Dichter."

Das Interessante wird eine neue ethische Kategorie, ja, vielleicht die einzige moralische Forderung, die man im Leben noch erhebt. Das Hauptlaster und der Ausbund alles Bösen ist die Langeweile.

„Indem sich ergibt, daß alles garnicht anders sein kann, als so wie es ist, wächst ins Gigantische die Langeweile. — Kinder ergötzt es, Seeräuber und Gefangene zu spielen, weil ihnen das Treiben der Erwachsenen Achtung abnötigt. Aber uns, die wir erwachsen sind, was nötigt uns noch Achtung ab. — — — Was sollen wir spielen?" (Hetmann — Wedekind.)

Durch die Kategorien des Interessanten und des Langweiligen kehren sich wieder herkömmliche Schätzungen vollkommen um. Sobald das Anormale nicht seinen praktischen Zwecken nach, sondern als Selbstzweck beurteilt wird, ist es erlaubt, Genie und Wahnsinn allen Ernstes auf eine Stufe zu stellen. (Lombroso.) Ja, der Verbrecher wird eine menschliche Erscheinung ersten Ranges, da Verbrechen und Sünde ihrem Kontemplationswerte nach, als aufregende Ereignisse gefeiert werden.

O. Wilde, der in einem Aufsatz über Stift, Gift, Schrifttum, einen Giftmischer feiert, leistet sich das Wort: „Was man die Sünde nennt, ist ein wesentliches Glied in der Kette des Fortschrittes. Ohne sie würde die Welt zum Sumpfe, sie würde alt und farblos.

Durch ihre Einzigkeit schon vermehrt die Sünde die Erfahrung einer Rasse. Durch die starke Betonung der Individualität rettet sie uns vor der Einförmigkeit des Typus."

Nietzsche äußert an den verschiedensten Stellen eine Vorliebe für die Verbrechernaturen, die, weil sie gegen die herkömmliche Moral und die Anschauungen der Masse sich auflehnen, den genialen Neuerern und produktiven Umstürzlern nahestehen. Für ihn steht Verbrechen und Genie auf einer Stufe. Die Vorliebe für die Gewaltmenschen der Renaissance, diese tyrannische, zügellose Gesellschaft von Meuchelmördern und Verrätern geht durch unsere ganze Zeit hindurch. Und eine Größe, die ganz hinter der Sache die Person zurücktreten läßt und in zweckvollem Wirken Bleibendes geschaffen hat, wie die Bismarcks, vermag nicht aufzukommen gegen die, die eigene Person ganz anders zur Geltung bringende und im einzelnen Erfolg effektvollere und blendendere Größe Napoleons. Als das Anormale, Auffallende und Interessante vermag auch die Krankheit diesen Menschen reizvoll zu erscheinen.

„Man muß immer genau so gesund sein wie die anderen — man kann aber ganz anders krank sein wie jeder andere." (Anatol-Schnitzler.)

Eine andere Seite dieses Aesthetizismus ist es, wenn man Ereignissen zuliebe, die diese Form des Erlebnisses, der Isoliertheit und Besonderheit, und die Eigenschaft, für sich etwas zu bedeuten haben, sich alle Lebensinhalte aus der Kunst holt, das ganze Leben mit Kunstgenüssen erfüllt, und diese über das reale, zwecksetzende und tätige Leben stellt. So entsteht die Welt als Lektüre, und deren Folge ist das ästhetische Gespräch in den Salons, das ewige Gerede um Kunst und wieder Kunst, und solche Aeußerungen, daß alle Formen des Lebens, im Kunstwerke genossen, soviel schöner seien, als die realen.

„Ich liebe das Schauspiel. Es ist soviel wirklicher als das Leben. Was ist das Handeln? Es ist nichts als gemeine Anbequemung an die Tatsachen! Die Welt schafft der Sänger für den Träumer." (Wilde — Fingerzeige.)

So gilt schließlich der Dichter als der einzig Lebende und Leben spendende. Für Hofmannsthal suchen alle die Leser, ob einer Zeitung oder eines wissenschaftlichen Buches, in geheimem Sehnen doch immer den Dichter.

Dies ist die Lebensstimmung, auf der sich die impressionistische Theorie des Kunstwerkes aufbaut, daß es ein Ersatz des Lebens ist, ein höheres Leben, und das alle die der Kunst unwürdig befunden werden, die in ihr nichts als Zerstreuung und Erholung suchen. Das Wagnersche Kunstwerk und die Idee „Bayreuth" haben diese Theorie der Kunst in Szene gesetzt. Sie verlangt, daß der Mensch sich auf das Kunstwerk vorbereitet, wie auf die höchste Stunde seines Lebens.

Das Kunstwerk ermöglicht schließlich auch die Form des Daseins, die der reinste und zarteste Aesthetizismus annimmt, nämlich bloß zuzuschauen, nichts zu wollen von den Dingen, auf alles Handeln überhaupt zu verzichten, und nur mit der Phantasie das Leben der Menschen und Dinge mitzuerleben, das Leben allen anderen zu überlassen, selber nur mit ästhetischem Nachfühlen aus der Ferne daran teilzunehmen. Die Kausalität des Wollens und Handelns wird damit von vornherein ausgeschlossen, jedes neue Ding wird ein neues Nacherlebnis. Mit schauspielerisch wandlungsfähiger, den Dingen mehr Leben leihender als von ihnen empfangender Phantasie erschließt sich so die Sensitivität des Impressionisten dem ganzen, in jedem Moment wechselnden Reichtum der Welt.

Hugo von Hofmannsthal vom Dichter: „Er schafft. Dumpfe Schmerzen, eingeschränkte Schicksale können sich für lange auf seine Seele legen und sie mit Leid innig durchtränken, und zu einer anderen Stunde wird er den gestirnten Himmel in seiner aufgeschlossenen Seele spiegeln. Er ist der Liebhaber der Leiden und der Liebhaber des Glücks. Er ist der Entzückte der großen Städte und der Entzückte der Einsamkeit. Er ist der leidenschaftliche Bewunderer der Dinge, die von ewig sind, und der Dinge, die von heute sind. London im Nebel mit gespenstigen Prozessionen von Arbeitslosen, die Tempeltrümmer von Luxor, das Plätschern einer einsamen Waldquelle, das Gebrüll ungeheurer Maschinen: die Uebergänge sind niemals schwer für ihn und er überläßt das vereinzelte

Staunen denen, deren Phantasie schwerfälliger ist. — Denn er staunt immer, aber er ist nie überrascht, denn nichts tritt völlig unerwartet vor ihn, alles ist, als wäre es schon immer dagewesen und alles ist auch da, alles ist zugleich da; er kann kein Ding entbehren, aber eigentlich kann er auch nichts verlieren, nicht einmal durch den Tod. Die Toten stehen ihm auf, nicht wann er will, aber wann sie wollen und immerhin, sie stehen ihm auf. Sein Hirn ist der einzige Ort, wo sie für ein Zeitatom nochmals leben dürfen und wo ihnen, die vielleicht in erstarrender Einsamkeit hausen, das grenzenlose Glück der Lebendigen zu teil wird: sich mit allem was lebt, zu begegnen."

Die Formel aber für diese Fähigkeit, zu erleben und den Ereignissen Anfang und Ende zu setzen, jedem Ding sein Eigenleben zu lassen, es nicht durch Zwecke oder Ideen zu zwingen, sondern an jedem Ding menschlich teilzunehmen, und aus ihm Anregung zu schöpfen lautet, mehr Goethe.

Die Form des Lebens, von Kunstgenuß zu Kunstgenuß zu stürzen, bewirkt notwendigerweise die Abrundung, Isolierung und Insichgeschlossenheit jedes Lebensmomentes, aber auch dessen Sättigung und Konzentrierung. Jedes Kunstwerk konzentriert stärker als das Leben es gewöhnlich tut, bedeutende Lebensinhalte, zwar nur für die Phantasie, symbolisch, in Worten oder irgend einem täuschenden Material, aber doch intensiver, anregender. Damit sind wir wieder vor die Frage gestellt, in welcher Weise gibt das moderne Leben mit den uns schon bekannten Mitteln den vereinzelten Lebensstationen Kraft, Intensität, wie werden wir für den Verlust des Zusammenhanges, des Lebenszweckes entschädigt.

Die Anschaulichkeit teilt sich dem Leben mit, indem es gilt, nicht nur etwas Originelles zu sein, sondern es auch sichtbar zum Ausdruck zu bringen. Ein Lieblingswort wird die Gebärde oder Geste. Die Mode gewinnt für Männer und Frauen eine erhöhte Bedeutung. Das stilisierte Kleid, die künstlerische Frauentracht, und die individuelle Gewandung sind Dinge, die den einzelnen Menschen, die Künstler, die Oeffentlichkeit beschäftigen. Lebensfragen und Staatsaktionen entstehen daraus. Die Wahl des Kostüms wird eine ernsthafte Angelegenheit der ernsthaftesten Leute.

Alfred Lichtwark: „Daß unsere Frauen selbständigen Geschmack entwickeln, gehört zu den Erfordernissen nationaler Selbstständigkeit. Dasselbe gilt von den deutschen Männern, nur daß sie gegenwärtig sehr selten eine Ahnung von der Notwendigkeit haben, sich äußerlich geschmackvoll zu präsentieren. Es ist nicht zu viel gesagt, daß der Durchschnittsdeutsche in seiner Erscheinung stets die Karikatur streift. Namentlich in allem, was Farbe heißt.

Hier muß die Erziehung kräftig eingreifen.

Soll der Farbensinn geschult werden, so gilt es zunächst, beim Männergeschlecht das Vorurteil und die falsche Scham zu überwinden. Theoretische Gründe pflegen nicht zu fruchten: aber wer wagt es zu leugnen, daß es für die künstlerische und industrielle Produktion in Deutschland, für die Selbständigkeit und Leistungsfähigkeit unserer Industrie von größtem Wert wäre, wenn auch der Mann in Deutschland seinen Geschmack bilden wollte?“

Das Gegenstück ist der typische Professor oder Gelehrte alten Stiles, der ewig in Gedanken versunken, seine äußere Erscheinung aufs Höchste vernachlässigt. Ohne zu übertreiben, darf man von einem Kultus der Krawatte und Weste heute sprechen. Die Krawatten der „Georginen“ haben es sogar zu einer Berühmtheit gebracht.

„Eine gut gebundene Krawatte ist der erste ernste Schritt ins Leben.“ (Lord Henry — Wilde.)

Dazu kommt die Sorgfalt, die man auf die vielen kleinen Dinge legt, mit denen man anderen ein Zeichen von sich sendet, auf die Wahl des Briefpapieres, die Handschrift. Wenn man dann sieht, wie das anspruchsvolle Kostüm die Menschen zwingt, ihre Bewegungen nach den Kleidern zu richten, oder, falls in dem bedeutenden Aeußeren nur ein leerer Schlauch steckt, diesen wenigstens aufzublasen, bis er in die Hülle paßt, so darf man von unserer Zeit einmal sagen: das Kleid schuf den Menschen nach seinem Bilde.

Nach zwei Seiten äußert sich auch hier das Bedürfnis nach sichtbar gehaltvollem Aeußeren. Einmal in dem Verlangen nach Pracht, Farbe, Glanz und Schönheit, wie es heute Handschriften gibt, die eine geschriebene Seite zirkeln, als wäre sie einem alten Kodex entnommen. Der George-Kreis schreibt in Drucktypen.

„Die Kleidung des 19. Jahrhunderts ist abscheulich. Sie ist so finster, so deprimierend, die Sünde ist das einzig Farbige, was dem modernen Leben geblieben ist.“ (Lord Henry — Wilde.)

Oder die Handschrift wird absonderlich, womöglich mit Bedacht unleserlich hingeschlenkert, damit nicht der Eindruck des Durchschnittlichen entsteht. Die Tendenz, sich originell, auffallend zu kleiden, ist die überwiegende.

Huysmanns, A Rebour: „So erlangte er bald den Ruf eines höchst exzentrischen Menschen, den er dadurch zu krönen suchte, daß er sich Anzüge aus weißem Samt anfertigen ließ; wie er auch Westen aus Goldbrokat trug, und statt der Krawatte einfach einen großen Veilchenstrauß in den weiten Ausschnitt seines Hemdes steckte.“

Mit dieser Betonung des Oberflächen-Eindruckes, des Aeußeren, hängt wieder zusammen die Ueberwucherung des Dekorativen im Leben. Der Aufschwung, den die dekorativen Künste genommen haben, verdanken sie zunächst jener Tendenz, die Dinge um sich herum nicht als Begleitung des Lebens, sondern als Genüsse selbständiger Art zu gestalten. Auch hier daher die starke künstlerische Herausarbeitung, ein hoher Schönheitswert oder die Seltsamkeit, die den Menschen nach der Stimmung des Zimmers zu leben zwingt. Im Haus Behrens in Darmstadt ist der Musiksaal in der Art einer königlichen Grabkammer gestaltet, assyrisch fremd, und den, der den Raum betritt, so in beklommene Stimmung versetzend, daß es keiner Musik mehr bedarf. Den Charakter einer das prosaische Leben übertönenden Sprache und Feierlichkeit wird man auch den neuen Räumen im Hause Wertheim nicht abstreiten, von brutaleren Effekten wie Rheingold, Alt-Bayern in Berlin nicht zu reden. Die Sorgfalt des Blumenarrangements (nach japanischer Art), und der Stimmung eines Tafelgedeckes füllen einen Teil der Zeit des modernen Menschen, Mann oder Frau, aus. Das Leben selbst wird ein Stilleben. Zugleich resultiert daher eine gesteigerte Empfänglichkeit für die sichtbaren Eindrücke, ein Eingehen auf alles, was sonst unbeachtet von dem seinen Geschäften nachgehenden Menschen liegen blieb.

„Das macht mir das Leben so vielfältig und wandlungsreich, daß mir eine Farbe die ganze Welt verändert. Was wäre für dich, für tausend andere dieses Mädchen gewesen mit den funkelnden Haaren; was für euch diese Ampel, über die du spottest! Eine Zirkusreiterin und ein rot-grünes Glas mit einem Licht dahinter! Dann ist freilich der Zauber weg; dann kann man wohl leben, aber man wird niemals etwas erleben. Ihr tappt hinein in irgend ein Abenteuer, brutal, mit offenen Augen, aber mit verschlossenem Sinne und es bleibt farblos für euch. Aus meiner Seele aber, ja, aus mir heraus blitzen tausend Lichter und Farben darüber hin, und ich kann empfinden, wo ihr nur genießt!" (Anatol — Schnitzler.)

Während der stilisierende Impressionismus die Intensität unmittelbar anschaulicher, bildmäßiger Eindrücke verarbeitet, wird eine realistische Richtung die Erlebbarkeit durch Darstellung von Menschen aus der unmittelbarsten Gegenwart auf die Spitze treiben. Das ist nicht etwa Naturalismus, wie das, was Holz und Schlaf am Anfang der impressionistischen Bewegung aus Ungeschick zustande gebracht haben. Denn der Naturalismus würde infolge seines Wahrheitsdranges in einer Weise wie die Statistik alles Einzelne aufzählen und wie ein Reporter nur Neuigkeiten melden, sie aber um ihren Erlebniswert bringen. Hier handelt es sich vielmehr darum, in der Weise eines Schnitzler oder Hartleben uns an selbst erlebte Situationen zu erinnern, die Personen in der betreffenden Situation so zu schildern, daß wir uns fragen, wie wir uns in derselben Lage benehmen würden. Der moderne Schauspielstil verlangt ganz und gar, daß alle Rollen durch das Seelenleben moderner Menschen interpretiert werden, damit die Nacherlebbarkeit eine ganz unmittelbare, und das Kunstwerk wirklich ein Ersatz des Lebens sein kann. Dabei kann jedes Faktum unwahr und unwahrscheinlich sein, der Zusammenhang, die Handlung unmöglich wie die Handlung von Dorian Gray oder die Personenfolge in Schnitzlers Reigen, wenn nur das Erleben der unwahren Handlung uns bekannt, wahr erscheint. Das ist das, was wir unter der feinen Psychologie der modernen Literatur oder Malerei verstehen, die mehr als alles andere daran schuld ist, daß wir für jede Lebenssituation bereits literarische Präzedenzfälle bereit halten, und das Handeln

seine Naivität verliert. Ein klassisches historisches Drama kann als Ganzes sehr viel mehr Wahrheit, geschichtliche Realität enthalten, und doch im einzelnen ungegenwärtig, psychologisch uns fremd sein, während die Unwirklichkeit und Unwahrscheinlichkeit des Ganzen bei innerer Lebendigkeit oft das Mittel wird, die Stunden des „Dabeiseins" nicht über die Lektüre oder das Zuschauen zu verlängern. Das Miterleben darf nicht ethische Nachwirkungen haben. Das ist es, was Holz, Hauptmann und Ibsen auch im Inhalt von den reinen Impressionisten trennt.

Daneben besteht auch im Leben ein Bedürfnis nach Gefühlen. Man vernimmt Selbstanklagen von Menschen, daß sie in gewissen Momenten unfähig sind zu fühlen und kalt den Dingen gegenüberstehen, so daß sie an sich selbst irre werden. Das gehörte ja zum Hochmut des modernen Menschen, daß er fähig sei zu empfinden, wo andere nur genießen. Die Allbeseelung wird so nicht nur die Form der Welterklärung, sondern eine Form des Lebens. (Hofmannsthal.) Wir haben darin den Lyrismus des Lebens.

Schwulst und Bombast der Lebensinhalte entnimmt diese ästhetizistische Menschheit aus den Schilderungen von aufregenden Szenen, Greueln, Martyrien. Vor den gräßlichsten Szenen schreckt die moderne Darstellung in Malerei, Dichtung nicht zurück, ja sie verweilt mit Gier bei der Ausmalung des Gräßlichen. Ein von sadistischen Prügeln blutriefender und mit Eiterschwielen bedeckter Frauenkörper, Leichenliebe und Leichenschändung, Blutschande und zwischen Grausamkeit und Wollust spielende wilde Orgien, Salome, die das Augenlid des abgeschlagenen Kopfes mit spitzem Finger in die Höhe schiebt, eine trunkene Bohémiengesellschaft, die sich in wüstem Taumel auf dem Boden wälzt, die verzerrten Mienen der Insassen eines Irrenhauses, alles das finden wir mit glänzender Kunst geschildert bei Schriftstellern und Malern, die an anderer Stelle die zartesten und feinsten Dinge sagen. Dorian Gray ist in vieler Hinsicht ein Schauer- und Kriminal-Roman, Wedekinds Erd-

geist und die Büchse der Pandora kaum etwas anderes. Und mit diesem Geschmack der Verfeinerten scheint heute eine Ueberschwemmung des Marktes der Volksliteratur mit Detektiv-, Räuber- und Indianergeschichten einherzugehen. Der Genuß am Grausamen, Widerwärtigen ist aber wohl aus dem Aesthetizismus heraus zu verstehen, da der Aesthet ohne tätige Anteilnahme an den Dingen außerhalb des Lebens steht und infolge reiner Phantasieerlebnisse auf die stärksten bildlichen Anregungen nur schwach reagiert. Der Reiz des Artistischen, die Freude an der gelungenen Uebersetzung in Worte, in nacherlebbare, packende Schilderung tritt so wie so noch abschwächend hinzu. Hugo von Hofmannsthal läßt in einem Briefe des Lord Philipp Chandos eine Rattenvergiftung beschreiben und hinzufügen: Denken Sie aber nicht, daß es Mitleid war, was mich erfüllte.

Als gutes Beispiel für die virtuose Ausmalung gräßlicher Szenen setzen wir die betreffende Stelle hierher:

Da, wie ich im tiefen, aufgeworfenen Ackerboden Schritt reite, nichts Schlimmeres in meiner Nähe als eine aufgescheuchte Wachtelbrut und in der Ferne über den welligen Feldern die große sinkende Sonne, tut sich mir im Innern plötzlich dieser Keller auf, erfüllt mit dem Todeskampf dieses Volks von Ratten. Alles war in mir: die mit dem süßlich-scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühldumpfe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie, die sich an modrigen Mauern brachen; diese ineinander geknäulten Krämpfe der Ohnmacht, durcheinander hinjagenden Verzweiflungen; das wahnwitzige Suchen der Ausgänge; der kalte Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen. Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich verschworen habe! Sie entsinnen sich, mein Freund, der wundervollen Schilderung von den Stunden, die der Zerstörung von Alba Longa vorhergehen, aus dem Livius? Wie sie die Straßen durchirren, die sie nicht mehr sehen sollen . . . . wie sie von den Steinen des Bodens Abschied nehmen. Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Karthago zugleich; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart. Da war eine Mutter, die ihre sterbenden Jungen um sich zucken hatte und nicht auf die verendenden, nicht auf die unerbittlichen steinernen Mauern, sondern in die leere Luft, oder

durch die Luft ins Unendliche hin Blicke schickte und diese Blicke mit einem Knirschen begleitete! —

Direkt in das Leben hineingespielt hat diese Sucht nach Aufregung und Schauer, wenn Gebildete und Ungebildete sich dem Okkultismus ergeben. Mystik und Aberglaube, Verzückungen und heiße Gebete, Spiritismus und Sonnambulismus, die Heilsarmee mit ihrem Tamtam und die ganze Gesundbeterei greifen in die Praxis des Lebens ein, spielen selbst in der hohen Politik eine Rolle. Während der Rationalismus an dem Wunderbaren vorbeigeht, es möglichst wenig beachtet oder leugnet, weil es in seinem Zweckzusammenhang nicht fruchtbar zu machen ist, sucht man heute überall das Irrationale, Wunderbare, sucht Trost, Heil und Erquickung der Seele im Glauben an übernatürliche Kräfte und Einwirkungen. So wird es verständlich, daß gerade die Skepsis, die Abneigung gegen Wissen und Erklären dem Aberglauben Platz macht. Dem kommt dann eine Religionsphilosophie entgegen, die Religion als reines Gefühlsbedürfnis erklärt und vom Wissen oder Nicht-Wissen völlig unabhängig macht. (Simmel.) Die die Sinne umnebelnde Form des katholischen Kultus, das Wunder der Hostie, Weihrauch, Meßgewänder und Chöre sind die Mittel, durch die viele moderne skeptische Seelen im Zusammenhang mit einer prédilection d'art dem Glauben gewonnen wurden. Bei Wagner und den Wagnerianern ist es das Symbol des Grals, an dem sie sich berauschen.

Im Verkehr der Menschen untereinander kann man heutzutage in modernen Kreisen eine hochtrabende Sprechart bemerken, ein schwülstiges und geschraubtes Wesen von einer Feierlichkeit, wie in der Kirche. Erzählt man doch auch, daß der Verkehr zwischen impressionistischen Dichtern und ihren Anhängern dem eines Priesters und der Gemeinde oder der Gottheit und den Götzendienern ähnele.

In überspanntester Idee aber bildet diese Sensationslust, die Sehnsucht nach höchsten Momenten seelischer Erregung das Programm einer bestimmten Sekte oder Lebensrichtung, die sich den Namen Satanismus gegeben hat. Die Devise

dieses satanistischen Anarchismus ist es, zerstören um zu zerstören; niederzureißen, statt aufzubauen, um an dem Schauspiel und der Kraftentfaltung einer ungeheuren Explosion, einem Weltkrach, seine Freude zu haben. Denn das ist ohne Frage, daß der Intensität der Entladung psychischer Spannungen, mit der in einem Moment das niedergerissen werden kann, woran die Jahrtausende gebaut haben, nichts in dem positiven Schaffen und Stein auf Stein setzen entspricht, selbst nicht der Moment der Vollendung. Die Vernichtung alles Existierenden stellt für die Phantasie dieser Satanisten das größte Ereignis dar, weil es im Sinne des Impressionismus absolut ohne Zweck doch die größte Sensation, der tollste Effekt der Weltgeschichte wäre.

Auch im Leben sind Schwulst, Extase und äußerste Verfeinerung, das Leis und Leiser die Extreme, die sich beide von der gleichmäßig ernsten Gemütslage fester Lebensführung entfernen. Und nicht einmal so, daß die Verfeinerten den Berauschten als verschiedene Temperamente gegenüberständen, und der Impressionismus je nach der Gemütslage des Empfängers in der einen oder anderen Form aufgenommen würde. Nietzsche, der in seiner Jugendschrift für das Dionysische Propaganda macht, im Alter mit dem Hammer philosophiert, findet für die feinsten und zartesten Lebensbeziehungen empfehlende Worte. Alte gewohnte Formen der Verbindung zwischen Menschen wie Freundschaft, Ehe nehmen Forderungen zartester Rücksicht und feinster Nuancierung des Verkehrs in sich auf. Die Verletzlichkeit und krankhafte Empfindlichkeit der modernen Psyche ist unter dem Namen der Nervosität als Begleiterscheinung der modernen Kultur in aller Munde und ist durchaus ein Ehrentitel, ein Zeichen von Vornehmheit. Die Einsamkeit von Menschen wie Nietzsche, ihre Lösung aus allen Verbindungen und Scheu vor festen Lebensbanden, die jähen Peripathien in ihren Freundschaften, sie sind mehr oder minder mit dieser Reizbarkeit und Feinfühligkeit verknüpft, und ergeben in einer merkwürdigen Mischung von Verzärtelung und Strenge eine Lebensführung, die vor lauter Ansprüchen an das Leben sich vom Leben lossagt. Im Verkehr besteht eine

Scheu, sich auszusprechen, man achtet mehr auf leise Mienen und unbeabsichtigte Bewegungen, stattet sie wohl mit viel mehr Absichten und Motiven aus, als bei der betreffenden Person zu finden wären, und verlangt, daß man selbst verstanden wird ohne Worte. Die Gedankenstrich-Dichtungen übersetzen das ins Literarische. (Wilhelm Arent.) Das Schweigen wird wie eine Wohltat empfunden und wird doch so sprechend, wie das leiseste Pianissimo des Geigers, der mit dem herüberstreichenden Bogen die Seite gar nicht berührt. In gleicher Weise, wie die Neo-Impressionisten der Dichtung, Stefan George usw., sich von allem direkten Lebensstoff fernhalten, wird es Pflicht, in der Gesellschaft von Tagesangelegenheiten nicht zu sprechen, keine direkten, die Gesellschaft selbst betreffenden Fakta zu erzählen, sondern auch hier nur anzudeuten, den Klatsch zu stilisieren und witzig zu symbolisieren. Scherz und Spiel mit den Ereignissen, und zu allermeist, wenn man von eigenen Sorgen und Nöten zu berichten hätte, ist allein erträglich, direkte Kritik, scharfes Urteil ohne witzige Prägung sind Plumpheit. Von Simmel ist die Differenziertheit der modernen Seele immer wieder geschildert und gepriesen. Und diese Differenziertheit und Sensibilität sind es ja, die den modernen Menschen zu Genuß und Schmerz allen Reizen preisgegeben sein lassen, wie Schnitzlers Anatol von dem Licht einer Ampel sich anregen läßt oder der Graf Des Esseintes von einer Serie Schnäpse, so daß ihm eine ganze Symphonie auf dieser Likörorgel erklingt. Daß diesen Verfeinerten alles Phantasieleben und Miterleben höher steht, als direktes Eingreifen in den Gang der Dinge, macht sie dieser Form des Aesthetizismus besonders empfänglich. Sie suchen „den Schmelz der ungelebten Dinge". (Hofmannsthal.)

In breiteren Strömungen, nicht so sehr auf die modernen Kreise beschränkt, ergießt sich die Propaganda der Verfeinerung und Verzärtelung des Lebens über das Volk in den neuesten Erziehungsprinzipien, mögen sie Kinder oder Erwachsene betreffen. Wenn man überhaupt Strafe gelten läßt, und nicht nur Gewöhnung an idealere und bessere Verhält-

nisse, so nur psychische Einwirkungen, Tadel, aber keine körperlichen Züchtigungen. Das ausschlaggebende Moment dabei ist wohl, daß den Strafenden die Strafe weher tut als dem Gestraften. In den Argumenten gegen die Todesstrafe spielt die Verrohung des Henkers die größte Rolle. Diese ganzen Humanitätsbestrebungen passen gut zu der, nicht absolut modernen, aber heute grassierenden Mode des Vegetarianismus, der einer ähnlichen Ueberspannung des Mitleids mit allem Lebendigen zustrebt, wie der brahmanische Buddhismus. Das Mitleid mit den schlecht Behandelten, den Gestoßenen und Ausgestoßenen hat die Flut sentimentaler Kinder- und Jugend-Romane entstehen lassen, und das Mitleid der Salon-Sozialisten mit den Enterbten und Schlecht-Weggekommenen. Denn so wenig die Freude an Rauschzuständen dem Aesthetentum widerspricht, so wenig die Mitleidslosigkeit der Aestheten mit allen ästhetisch wirksamen Greueln, allen Tragödien, der Empfindlichkeit und dem Mitleid, sobald es sich um bloß nützliche und an sie praktische Forderungen stellende Härten handelt. Bei Nietzsche finden wir alles vereint, die ästhetische Freude an der Großartigkeit des Leidens, eine überströmende Weichheit und Mitleidigkeit mit allem Gequälten, und die Einsicht, oder vielmehr, wie immer bei ihm die Selbsterkenntnis, daß wir im Mitleiden zu ersticken drohen, daß wir hart werden müssen. Er hätte vielleicht seinen Argumenten gegen den Sozialismus unserer Zeit, von der gesagt wird, daß der Luxus des einfachsten Arbeiters den des Gebildeten vor 100 Jahren überträfe, hinzugefügt, daß es den Arbeitern viel zu gut ginge, als daß sie nicht unzufrieden sein sollten. Ebenso würden große, nur mit dem Impressionismus nicht zusammenzubringende Männer wie Luther, Schiller gewiß nicht ohne die Härte und Not ihrer Jugend zu der Stählung des Charakters gekommen sein, die in ihrem sittlichen Pathos sich ausdrückt, und ein Bismarck dürfte schwerlich geneigt gewesen sein, auf Fechten, Raufen und Mensuren als barbarische Ueberbleibsel vergangener Zeiten zurückzublicken oder der verrohenden Wirkungen des Alkohols wegen auf jeden Tropfen zu verzichten.

Den begrifflichen Abgrenzungen der systematischen Philosophie entsprechen im Leben Verallgemeinerungen des Handelns, die in einer klassischen Zeit das Betragen der Kinder gegen Erwachsene, der Männer gegen die Frauen, der Vorgesetzten gegen die Untergebenen, in bestimmter Weise regeln, und eine Individualität, die durch ihre zu starke Abweichung vom Typus dieses Betragen unmöglich macht, als unzurechnungsfähig, gegen die Sitte verstoßend bewerten lassen. Das Weibliche, Männliche sind für solche Zeiten nicht nur philosophische Begriffe, Typen, sondern Normen des Handelns, das Unweibliche und Unmännliche deshalb Fehler, Mängel. Wir wählen diese letzten Kategorien, um sofort deutlich zu machen, wie man heute auch jeden Schematismus der Lebenskategorien, der Normen beseitigen möchte. Die Schätzung der Nuancen verlangt ein ganz anderes Eingehen auf die Individualität, die Anschmiegsamkeit an den gegebenen Fall. Diese Biegsamkeit des Handelns bildet die Grundlage der modernen Rechts- und Erziehungsreform. Das Eingehen auf die Besonderheit des Schülers, eine Erziehung nicht nur mit Hilfe der Berücksichtigung des Individuellen, sondern auch zum Individuellen, wird dem Lehrer Pflicht. Der Beruf verliert auch unter diesem Gesichtspunkte seine Bedeutung, der Dilettant steigt in der Achtung, in der Rechtspflege der Schöffe und Geschworene, der Laienrichter. Praktisch wichtige Grenzen des Gemeinschaftslebens, die natürlich wie alles Formale, zur Verknöcherung führen können, Abgrenzungen wie zwischen Juristen und Medizinern, Verbrechern und Kranken, Verwaltungsbeamten (Assessoren) und Fachleuten (Kaufleuten), werden geöffnet. So kommt es, daß heute die bedeutendsten und geachtetsten Frauen diejenigen sind, die, als Individuen hervorragend, doch das Prädikat unweiblich verdienen, und den Titel „Emanzipiert“ im Sinne unserer Zeit so ehrenvoll tragen wie das männliche Kostüm. Ebenso wird ein Vertreter veralteter Moral im Verkehr zwischen Alten und Jungen heute leicht in einer vertraulichen Freundschaftlichkeit den konventionellen Ton von gütiger Herablassung und Ehrfurcht vermissen. Abzuwägen zwischen

dem, was der Impressionismus an Kräften, die durch die Konvention unterdrückt wurden, entfesselt und andererseits an Schönheit und Würde des Lebenszieles aufgibt, haben wir hier nicht.

Die Verfeinerung drückt sich am reinsten aus in einer modernen ästhetisch-ethischen Kategorie, der Seltenheit. Sie bezeichnet die Kultur des Neuen. Denn nicht das Neue an sich sucht der kultivierte Impressionismus, da das Neue ja, wenn es nichts weiter ist, als das noch nicht Bekannte, mit seinem Bekanntwerden doch zugleich in eine allgemeinere Kategorie ganz gewöhnlicher Dinge eintreten kann. Das Seltene in seiner ästhetischen Bedeutung, nicht in seiner national-ökonomischen des Existierens in wenigen Exemplaren, ist das, was als feine Nuance nur wenigen verfeinerten Menschen zugänglich ist, Phantasie und Erfindungsgabe verlangt, und Leuten, die nur in gewohnten Geleisen zu gehen pflegen, als das Fremde unverständlich bleibt. So haftet an dem Genuß des Einmaligen, von allen bisher Uebersehenen und wenigen Zugänglichen dasselbe Gefühl des Stolzes über exzeptionellen Besitz, wie an der rein national-ökonomischen Seltenheit, die Freude, ein nur einmal existierendes Exemplar zu besitzen, und rechtfertigt denselben Namen der Seltenheit. Wir hören, wie der Graf des Esseintes sich erhebt in dem Gedanken, daß er niemanden gleich sich fähig finden würde, die Feinheit eines Mallarmé zu verstehen. Aus dieser Verfeinerung in Verbindung mit der Sucht nach dem Neuen verstehen wir den Kultus des Seltsamen und Perversen unserer Zeit, sei es, daß man für fremde Kulturen schwärmt, für Assyrisches, Archaisches und möglichst fern Liegendes, oder für verrenkteste Bewegungen in der Plastik (Georg Minne), seltsamste Ansichten, Auf- und Untersichten in der Malerei, gewagteste Akkorde und Fortschreitungen in der Musik, oder für die Spezialitäten der Erotik, wie sie Huymanns schildert, Wedekind andeutet und die medizinische Spezialliteratur als Psychopathia ernsthaft behandelt. Alles was an ästhetischem Reiz für unsere Zeit in dem Perversen enthalten ist, faßt sich zusammen in dem Namen: Salome.

Von einer Rauhigkeit des Lebens können wir natürlich so wenig direkt sprechen, wie in Dichtung und Philosophie; wir können nur wieder die entsprechenden Phänomene aufzeigen, und zwar diesmal das, was als Hauptgrund der modernen Nervosität und der Empfänglichkeit für unruhig zitternde vielfältige Reize anzusehen ist, das ungeheuer gesteigerte Tempo des Lebens, die besinnungslose Hast, mit der wir von Eindruck zu Eindruck, von Erlebnis zu Erlebnis eilen. Hofmannsthal vergleicht den modernen Dichter mit dem Seismographen, den jedes Leben, und wäre es auf Tausende von Meilen, in Vibrationen versetzt. Dies ist ein prachtvolles Bild für den modernen Menschen überhaupt, der jedem Eindruck hingegeben ist, sich keiner Situation nacherlebend verschließt, und, wenn er ein wertvolles Exemplar moderner Kulturmenschheit darstellt, selbstverständlich Dichter ist. Die ungeheure Belesenheit und Erfahrenheit moderner Menschen ist die Folge davon. Aeltere Leute wundern sich kopfschüttelnd, wie viel weiter die Jugend von zwanzig Jahren heute ist als sie es mit fünfzig waren, und wie wenig Enthusiasmus bei dieser Jugend sich findet.

Aus dieser Erfahrenheit geht jener Zustand hervor, der eine Analogie zu der Rauhigkeit gleichzeitig gedoppelter, gebrochener Eindrücke bildet, die Geteiltheit und Zwiespältigkeit der Seele, die bei allem Tun sich selber zuschaut. Urteile anderer, Begriffe und Formulierungen des Tuns, literarisch-künstlerische Analogien werden bei jeder Handlung lebendig und brechen jeden Willen kaleidoskopisch im Zwitterlicht der Selbstschau und Selbstkritik. So geht der moderne Mensch mit jener Bewußtheit durch das Leben, die Leben, Dichten und Reflexion als Einheit aneinanderknüpft und der Grund beständigen Schwankens und Umkippens aller vorgefaßten Entschlüsse wird, das gerade Gegenteil eines Willens, der unentwegt auf ein Ziel losgeht. Ibsen hat in den Kronprätendenten solche modernen Charaktere und ihr Gegenbild zusammengeführt. Diese Geteiltheit und Verdoppelung der Seele, die aus unzähligen Selbstanalysen der modernen Literatur bekannt sind, da jeder Lebensaphorismus, fast alles von Nietzsches Selbst-

bekenntnisse enthält, gleicht dem Genuß des Lüstlings, der sein ganzes Zimmer mit Spiegeln auslegen läßt, um in sexueller Ausschweifung die Situation von allen Seiten, in unbegrenzten Möglichkeiten zu genießen. Denn das Wesentliche dieses Lebens und des Reflektierens über das Leben ist, daß der Impressionist diesen Zustand genießt.

Dennoch wird man sich nicht wundern, gerade in solchen Zeiten ein elegisches Bedürfnis nach Natur, Einfachheit und Stille geäußert zu finden. Aber solange dieses Bedürfnis sich resigniert und sentimental äußert, dürfen wir es als romantisches Naturgefühl dem Impressionismus zurechnen und höchstens als Symptom der Müdigkeit hinnehmen. Diese muß naturgemäß am Ende einer solchen Epoche sich am stärksten bemerkbar machen. Darum vernehmen wir heute solche Rufe von allen Seiten.

Für diese Ethik und Form des Lebens drängt sich die Bezeichnung F e m i n i s m u s auf und ist oft genug dafür verwendet worden. Das Recht dazu ist aus der Verwandtschaft abzunehmen, die zwischen dem impressionistischen Lebensstil und zwischen dem Charakter des Weiblichen besteht, wie es sich im Urteil der Menschen allmählich dargestellt hat und auch von bedeutenden Psychologen, Nietzsche an erster Stelle, geschildert wird.

Wie dem Impressionisten fehlt der Frau, oder wir wollen wenigstens sagen, der typischen Frau, die Selbständigkeit und Strenge des Verantwortlichkeitsgefühles, wie es für leitende Stellungen in größeren Betrieben verlangt wird. So rühmt man den modernen, arbeitenden Frauen oft die größten, männliche übertreffende Leistungen nach, wo sie unter der Direktive einer leitenden Persönlichkeit mit anempfindendem Verständnis ihre ganze Kraft für die Ausarbeitung einsetzen. Dagegen wird man sich zuletzt entschließen, Frauen in die höheren Verwaltungsstellen hereinzunehmen und in der Politik sich beteiligen zu lassen. Ihnen das allgemeine Wahlrecht vorzuenthalten ist

das freilich kein Grund, da mit diesem Wahlrecht so wie so die Politik dem Urteil von Unmündigen ausgeliefert wird.

Unter den großen Verbrechern wird man nicht häufig Frauen finden, da die Tat selbst Entschlossenheit und Tatkraft verlangt, wohl aber spricht man den Frauen eine Naivetät im moralischen Denken nach, wo es sich um Leistungen an eine nicht persönliche Institution handelt, also die Schädigung niemanden auffällig betrifft. Kleine Unterschlagungen, etwa wie das Benutzen fremder Abonnements, gesellschaftliche Lügen werden angeblich den Frauen leichter wie Männern.

Als Haupteigenschaft weiblicher Psyche gilt die Launenhaftigkeit, die Impulsivität und das Nachgeben gegen alle momentanen Regungen. Infolge dieser Logik des Herzens wird es den Frauen leichter, alles auf eine Karte zu setzen, aus Liebe alles aufzugeben, während der Mann vorausschaut, berechnet und nur einen kleinen Teil seiner Person in das persönliche Verhältnis einsetzt.

Daß die Frauen in der Liebe stürmischer, im Begehren wie Genießen dem Manne überlegen sind, darüber sind sich alle Frauenkenner einig. In unserer erotischen Kultur sind die heftigsten Brunstschreie von Frauen ausgestoßen worden. (Dolorosa, Marie Madeleine, Laura Marholm.) In der objektiven Schilderung erotischer Stoffe stehen sie nicht zurück. (Klara Viebig.)

Infolgedessen werden sie die Heldinnen dieser modernen in Erotik aufgehenden Menschheit. (Erdgeist, Salome.) Die Männer, die sich demselben Liebesleben ergeben, haben dagegen leicht das Gefühl, unterjocht zu werden, am Weibe zu leiden. Das Thema des Hasses der Geschlechter ist von Strindberg, Przybyszewski oft variiert. Ninon de Lenclos, die Liebes- und Lebenskünstlerin, die sich niemals an einen Mann gebunden fühlte und noch als Greisin die jüngsten Männer bezauberte, ist das Ideal der Zeit geworden. Viermal ist sie im Drama verherrlicht, am bedeutendsten und tiefsten, mit prachtvoll getroffenem Hintergrund einer geistreichen impressionistischen Gesellschaft von einem jungen Dichter, Friedrich-Freksa.

Gefühlsseligkeit, Sentimentalität wird man bei Frauen als ihrer Natur entsprechend verzeihen, bei Männern sehr unmännlich finden. Das Recht den Gefühlen nachzugeben, ist am weichlichsten in Ellen Keys Gedanken über Liebe und Ehe gefordert, mit Berufung auf Nietzsche, der einmal sagte, man könne Handlungen von uns verlangen, aber keine Gefühle. Ob Nietzsche auch so weit gegangen wäre, zu behaupten, „Die Liebe ist sittlich auch ohne gesetzliche Ehe, aber diese ist unsittlich ohne Liebe", darf man bezweifeln, weil seine Logik kaum so weiblich war, aus Neigungen Pflichten zu machen. Eine neue erotische Ethik ist das höchste Ziel dieser Frau.

Den Frauen spricht man das größere Verständnis für die Pflege des persönlichen Lebens zu. Die Erziehung im Hause, die Erweckung und Ausbildung der Gemüts- und Herzenskräfte legt man in ihre Hände. Entsprechend den Jugendromanen, die uns zeigen, was an den Kindern gesündigt ist, hat dieselbe Ellen Key die ganze Menschheit um die Fürsorge für die Kinder bemühen wollen, und für alle individuellen, gemütlichen und schönselig ästhetischen Regungen viele Worte der Propaganda bereit. Daß solchen Tanten der Menschheit, die ihren Lieblingen alles beste wünschen, ein „Jahrhundert des Kindes" das Liebste wäre, glauben wir gern.

Weichheit der Empfindung, zarte Gesinnung und Abscheu vor allen Härten und Rohheiten des Lebens haben die Frauen sich im allgemeinen unter den Schutz des Mannes begeben lassen. Heute führen sie das große Wort, wenn es sich darum handelt, gegen die Härten in der Erziehung, gegen rohe Mittel, wie Prügel zu eifern. (Ellen Key.) Wie muß es aber erst späteren Historikern lächerlich vorkommen, daß die Gefühle einer Frau in die höchste Politik hineinsprechen durften, und die Komödie der Friedenskongresse sich auf die Anregungen einer Frau mit zurückführen läßt. (Bertha von Suttner, Die Waffen nieder.)

Nervosität war früher einer der unerschöpflichen Stoffe, die Frauen der besseren Gesellschaft zu verspotten. Die Neu-

rasthenie unseres Zeitalters macht keinen Unterschied mehr zwischen hysterischen Frauen und Männern.

Geschmack und Freude an sichtbaren Dingen, das Aufgehen im Schmuck und der Toilette galten ebenfalls zu Zeiten als spezifisch weibliche Eigenschaften, während wir heute die Beschränkung dieser Dinge auf das weibliche Geschlecht von Lichtwark getadelt fanden.

So verstehen wir oberflächlich wenigstens, daß die Frauen-Emanzipation eine notwendige Begleiterscheinung des Impressionismus ist. Der Ruf nach Gleichheit und Gleichberechtigung, die Emanzipation hat dadurch einen guten Sinn bekommen, daß die Geschlechter im Grunde sich in Anschauungen, Lebensführung und Lebensidealen bereits gleichstehen. Es handelt sich gar nicht so sehr darum, daß die Frauen sich vermännlichen, als vielmehr darum, daß das allgemeine Niveau das weibliche ist oder diesem zustrebt. Das Verhältnis zwischen Mann und Frau ist deshalb nicht mehr das im alten Sinne, das ritterliche von Ueber- und Unterordnung, Schutz und Ergebung, sondern im neuen Sinne das kollegialische. Die Frau wird Gefährtin, Hetäre, nur daß dieses Wort durch die ritterliche Anschauung einen unangenehmen Beigeschmack bekommen hat. Dieser Stellung der Frau kommt das Bedürfnis moderner Menschen entgegen, sich auszusprechen, statt sozial zu wirken, alles einer einzigen verständnisvollen Seele anzuvertrauen.

Natürlich gibt es viele Seiten der Frauenbewegung, die sich mit dem Impressionismus nicht direkt in Verbindung bringen lassen, es sei denn durch gewisse materielle Lebensbedingungen, die äußerlich den Stil begleiten. Der Typus der modernen Frau ist am ehesten zu finden in den Emanzipierten, die ohne soziale Nötigung nach geistiger Bildung drängen, literarische Ambitionen, kritisierend, referierend, dichtend entfalten oder geistvoll als Anregerinnen die Produktion und den Geschmack bestimmen. In zweiter Linie kommt dann der Schwarm von Frauen, denen die neue Bildung ein Schmuckstück mehr zur Entfaltung ihrer Koketterie und Eitelkeit wird, und die, weil es Mode ist, die Hörsäle der Universitäten oder

Hochschulkurse überlaufen. Alle jene Jungfrauen mit bedeutendem Blick, stilisierter Tracht und Haartour, mit nachlässigem Gang, lieber Verkündigungsengel als Jungfrau in der bekannten biblischen Szene spielend, illustrieren täglich jedem, der sehen kann, diesen Typus.

So entspricht auch die Frauen-Emanzipation der modernen Umwertung und Umkehrung aller Werte. Es liegt aber im Wesen des Impressionismus, daß, dem Aesthetizismus entsprechend seine Leistungen und seine Kultur in der Kunst liegen, während er wie schon in der Philosophie, so erst recht im Leben zerstörend wirkt, alle Werte des Lebens in dem Jenseits von Gut und Böse vernichtet.

VII. Entstehungs- und Daseinsbedingungen impressionistischer Kulturäußerungen.

Eine materialistische Geschichtsschreibung wird gegen rein geistig-synthetische Begriffe wie die der Kultursubstanz, des Stiles und der Kulturkausalität, der Stilfolge, immer mißtrauisch sein, und nicht sie als Gesetz für die Entwicklung und Gestaltung der Kultur gelten lassen, sondern sie selbst auf naturwissenschaftlich faßbare Bedingungen möglichst materieller Art zurückführen. Sie wird also entweder einzelne Menschen in ihrer Eigenart verantwortlich machen, weil hier ein naturwissenschaftliches Objekt, ein Körper zu Grunde gelegt werden kann, oder einen Volkscharakter, der durch anthropologisch körperliche Merkmale erläutert werden kann, oder sie wird diese Charaktere selbst noch auf physisches Milieu, Klima, Bodenbeschaffenheit, ökonomische Lebensbedingungen zurückzuführen suchen. So ist es leicht, für das Malerische in der bildenden Kunst in der Weichheit der Atmosphäre, dem formenverhüllenden Dunst an Meeresgestaden den Grund zu suchen, die englische, venezianische, holländische Malerei mit ihrer Weichheit der Formen, ihren Licht- und Luftstimmungen und ihren Gegensatz zu der Formenbestimmtheit florentinisch-römischer und deutscher Malerei durch den Unterschied der Küsten- und Festlandslandschaft zu erklären. Formenbestimmtheit und Freude an körperlich disziplinierten Gestalten wird sich gern im Hochgebirge ansiedeln. Dieses physische Moment, das nicht geleugnet werden kann, erklärt aber nur, warum den Küstenvölkern und Anwohnern des Meeres im Malerischen immer das Vollkommnere gelingt, und

warum ihre Kunst dem Impressionismus um einen Grad näher steht als die der Binnenvölker, erklärt aber nicht den Impressionismus als Stil. Einmal hat diese malerische Kultur ihre klassischen, komponierenden und ihre impressionistischen, formzerstörenden Perioden, die klassische Malerei äußert sich hauptsächlich als Darstellung schöngeformter Innenräume mit durchgeführtem Helldunkel, oder begrenzter, räumlich geformter Landschaften. Dann aber unterliegen auch diese malerisch empfindenden Kulturen den Gegenwirkungen plastisch körperlicher Formenkunst. In Venedig ertötet die Gegenrenaissance des michelangelesken Barock in Tizian, Veronese, Tintoretto, die stilvolle malerische Kunst. In Holland herrscht im 16. Jahrhundert nach einer Blüte malerischer Hochkultur derselbe barock-klassizistische Formalismus. So kommt diese klimatisch-meteorologische Bedingung nur insofern dem Impressionismus entgegen, als sich eine impressionistische Malerei an solchen Stätten wie Holland, Venedig am mühelosesten und reinsten entwickeln kann. Dazu gehört aber bereits der Impressionismus als Stil, und in Künstlern wie Velasquez, Goya, den französischen und deutschen modernen Impressionisten ist er völlig unabhängig von diesem Milieu, oder nur insoweit zu ihm in Beziehung, als die Maler an die Meeresküste gehen, dort ihre Studien zu machen. Dann gehen sie aber hin, weil sie schon impressionistisch sehen und empfinden.

In vielen Fällen wird man für einzelne impressionistische Werke die impressionistische Veranlagung ihres Autors heranziehen können. Ohne Zweifel gibt es impressionistische Naturen, die nicht erst durch den Stil ihrer Zeit in die impressionistische Lebenshaltung hineingetrieben sind. Ein Peter Hille aus unserer Zeit, ein Christian Günther aus dem 18. Jahrhundert, denen ihr Leben wie ihr Dichten zerrann, würden gewiß in jeder Stilepoche unberechnend, sorglos und taumelnd das Leben durchirrt haben. Aber ein anderes ist es, ob solche Charaktere dasselbe Aufsehen, die Begeisterung erregen würden, wie heute Peter Hille, ob sie Sekten bilden würden und überhaupt produktiv tätig wären ohne den Zwang der Zeit, der auch die

noch nutzbar und fruchtbar machte, die ihre Sache auf Nichts und Nichtstun gestellt haben. So haben wir in den impressionistischen Charakteren wie überhaupt in den Individualitäten einen jener Faktoren, der die Strenge der Anwendung der Kulturkausalität lockert, so daß man nicht erstaunen darf, wenn in klassischer Zeit auch impressionistische Aeußerungen sich finden, oder in impressionistischer klassische. Das aber läßt sich mit Sicherheit behaupten, daß der Stil einer Zeit unter den Individualitäten Auswahl trifft, daß in impressionistischen Zeiten auch die impressionistischen Naturen in den Vordergrund geschoben werden, während in einer anderen Zeit sie vielleicht verbummelt wären (v. Wolzogen, Hartleben, P. Hille), und auch das, daß die nicht impressionistisch gestimmten Naturen, wenn sie an der Kultur ihrer Zeit mitarbeiten, auch von deren Stil beeinflußt werden, selbst wenn sie sich ihm nicht vollständig ergeben, wie heute die Katheder-Philosophen. Das zeigt die formal-begriffliche Philosophie Rickerts. Andrerseits macht der klassische Stil den ernsteren Naturen Platz. Goethe ist gewiß von Charakter durch impressionistische Neigungen und Talente ausgezeichnet — eine lyrische Natur. Aber in die größte klassische Epoche deutscher Dichtung hineingeboren, hat er sich deren Gesinnung angeeignet, und mögen die Werke dieser Zeit wie immer, wenn klassische Kunst in impressionistische Lebensbedingungen versetzt wird, etwas Klassizistisches, Erzwungenes erhalten haben, ähnlich dem Klassizismus in Venedig, Holland, England, sie beweisen nur um so mehr, wie der Stil ein Gesetz ist, das über die individuellen Motive hinausgreift.

Was die soziologischen Bedingungen des Zusammenlebens der Menschen betrifft, so findet der impressionistische Lebensstil einen günstigsten Boden in der Großstadt. Die äußeren Lebensbedingungen in einer solchen großen Stadt sind wohl geeignet, vieles des impressionistischen Lebens zu erklären.

Es muß jedem auffallen, wie sehr sie im Sinne der Isolierung, der Ungebundenheit wirkt. Nirgends ist man bekanntlich so allein und unbeobachtet, und was schon bei jeder Ge-

sellschaft gilt, daß je größer sie ist, um so mehr der Einzelne auf sich angewiesen ist, das gilt erst recht von der durch Haus und Stadtviertel getrennten großen Gesellschaft einer großstädtischen Bevölkerung. Das bedingt von selbst eine größere Freiheit der Sitten. Es ist dem Einzelnen in ganz anderer Weise möglich, sich gehen zu lassen, seinen Neigungen nachzugeben; die Kontrolle einer ganzen Stadt, so daß in kleinen Städten die Nachbarn früher als man selber wissen, was man morgen essen wird, fällt ganz hinweg. So wird eine Reise nach Berlin für viele Provinzler eine Möglichkeit, sich für die Langeweile und Enthaltsamkeit des Jahres in wenigen Tagen gründlich zu entschädigen.

Sodann vervielfältigen sich an Zahl und Variierung die Beziehungen und führen jene Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit des Verkehrs herbei, die sich oft in momentanem Entgegenkommen, in augenblicklicher, über die aktuelle Anregung, die sinnliche Gegenwart nicht hinausreichender Liebenswürdigkeit erschöpft. Was man an Paris und Parisern rühmt oder schmerzlich empfindet, ist gerade jene zu nichts verpflichtende Höflichkeit des Moments, die selbst zu Versprechungen bereit ist, ohne willens zu sein, sich an solche Verpflichtungen zu halten. Anderseits erlaubt gerade diese räumliche und zeitliche Distanz, von Erinnerungen unbeschwert und zu keinem Pro oder Contra für sein künftiges Verhalten gezwungen, eine allgemeine Liebenswürdigkeit zu entfalten. Aus dieser Möglichkeit, sich seltener zu begegnen und den verschiedensten Kreisen anzugehören, resultiert schließlich eine Gesinnung, aus der heraus man vor allem vermeidet, mit dem nächsten Nachbar in Beziehung zu treten, so daß oft die Bewohner desselben Hauses, ohne sich zu kennen oder Notiz von einander zu nehmen, aneinander vorübergehen, wie man anderseits es als lästig empfindet, Freunde oder Verwandte in seiner Nähe wohnen zu haben.

Die Großstadt ist es ferner, die in der Zusammenführung der verschiedensten Stände, Berufe, Charaktere, durch die Zusammendrängung dieser Menschen und ihrer verschieden-

artigsten Aeußerungen auf geringen Raum eine Fülle von Eindrücken erzeugt und so auch dem Willen beständig Impulse, Anregungen, Brechungen und Umbiegungen mitteilt. Die Großstadt ist deshalb auch nicht nur durch die Ausdehnung und Einwohnerzahl allein zu charakterisieren, sondern als die Zentrale, in der alle Fäden zusammenlaufen, als Metropole. In einer solchen Allerweltsstadt gibt es beständig Neuigkeiten und Ablenkungen. Man denke nur an die Organisation des Nachrichtendienstes, so daß man morgens, mittags, abends das Allerneuste erfahren kann, an die Fülle der Parteien und Standpunkte, die sich einem im Gespräche oder von Zeitungen her erschließen, so daß hier jener ewige Fluß, der ständige Wechsel jedes beharrliche Anknüpfen, jedes Durcharbeiten eines Zusammenhangs zu unterbinden fähig ist. Eine Vielseitigkeit und Fülle ferner von Genußmöglichkeiten jeder Art eröffnet sich, daß die Wahl stets mehr zugunsten des Neuen, Wechselnden, als des von der eigenen Natur Geforderten oder des Begonnenen, fallen wird. Auf dem Gebiete der Erotik sorgt ein eigens für die Verführung sich ausbildendes Gewerbe auf der Straße für die Variation der Reize und die passive Bequemlichkeit des käuflichen Genusses. Auch darin geht Paris voran, Wien ist ohne seine leichtlebige, schnelllebige Liebelei nicht zu denken, und Berlin mag hinter Paris an Raffinement zurückstehen, dafür wird von dieser Stadt behauptet, daß es am gemeinsten und öffentlichsten zuginge. In diesem Wechsel der Eindrücke liegt schon die Differenziertheit und das ganz andere Lebenstempo des Großstädters begründet, ganz abgesehen von der Beschleunigung aller Aktionen, die durch die ungeheure Konkurrenz auf allen Gebieten, selbst der Genußmöglichkeiten erzeugt wird, oder der Beschleunigung des Verkehrs infolge der weiten Entfernungen. Es gilt in vielen Dingen der erste zu sein, bis herab zum Kauf eines Konzertbilletts. Als Kontrast gegen diese Ungeduld und Hast des Großstadtmenschen denke man an den Dörfler, der eine halbe Stunde vor Abfahrt eines Zuges auf dem Bahnhof erscheint. Denn diese Fülle und Variation der Reize erzieht

auch dazu, auf kleine Reize zu reagieren, mit kleinsten Zeitteilchen zu rechnen. Das schnelle Lebenstempo bedingt die Schlagfertigkeit, die Fähigkeit, schnell und auf bloße Andeutungen, Fragmente einer Erscheinung hin sich vorteilhaft zu verhalten. In Deutschland gilt der Berliner als besonders schlagfertig, und in der Tat, um nur an etwas Aeußerliches zu erinnern, so erfordert das Ueberschreiten des Potsdamer Platzes oder auch nur ein Gang durch die Friedrichstraße in belebter Zeit jene Gegenwart des Geistes, die auch mit den Winken undeutlicher Art, ganz indirekt gesehener Bilder sich begnügt und den Willen danach dirigiert. Wer das Bedürfnis hat, sich in jedem Fall erst umzusehen, die Andeutung zu vervollständigen, würde in diesem Trubel verloren sein. Entgegnung auf minimale Reize und Wechsel der Entschlüsse in jedem Augenblick sind die Grundbedingungen eines Ganges durch eine belebte Großstadtstraße.

Und noch ein Letztes kann seinen Grund in dieser Vielfältigkeit von Reizen, Verhältnissen und Meinungen haben: der kritische Geist und die Spaltung des Bewußtseins. Es resultiert so leicht daraus ein beständiges Anders- und Besserwissen, das sich jedem Tun gegenüber in Worten äußert. Das kann sich durchaus auf einen Menschen beschränken, in einem Sinne, daß man an den vielen Möglichkeiten des Daseins das Eigene mißt, daß man den vorhandenen Besitz nur noch relativ sieht. Dazu kommt, daß die Entfernung zwischen den Menschen ein Unverständnis für alles erzeugt, was nicht im Moment zu sehen ist, sondern seine Fäden in die Vergangenheit hinein erstreckt. Es bedingt die Bevorzugung der Menschen, die interessant und amüsant sind, und jenen Mangel an Teilnahme, aus dem heraus man stets beim ersten Anblick schon urteilt und alles in Kritik auflöst. Auch dies kann wiederum im Bewußtsein des Einzelnen seine Spuren hinterlassen und Erlebnis und Kritik aneinanderknüpfen. Die großstädtische Gesellschaft, obwohl so viel toleranter als jede kleinstädtische, weil sie nichts von den Menschen will, ist doch um so vieles mokanter, weil die ästhetizistische Neigung, seinen

Witz an den Erscheinungen zu betätigen, das einzige Interesse an diesen werden kann.

Dies war ein Milieu. Fragen wir, in welchem Stand der Impressionismus am ehesten Gelegenheit hat, sich zu entfalten, so werden wir wohl am meisten auf das Händlertum verwiesen. Es ist eine allbekannte Tatsache, daß wie der Agrarier konservativ, so der Liberalismus die Grundlage alles Handels ist. Es liegt zunächst in der Rolle des Vermittlers, die der Händler spielt, daß er nicht an eine bestimmte Gruppe gebunden ist, ja daß er dem Produzenten und dem Konsumenten gleich nah und gleich fern steht, und daß er, weder an den Ort der Produktion noch des Konsumenten gebunden, um so größere Gewinnchancen hat, je freier die Konkurrenz, unter je mehr Angeboten er wählen kann, und je weiter die Konsumenten von dem Orte einer Produktion entfernt wohnen, d. h. je weniger die heimischen Erzeugnisse dem vorhandenen oder erst durch den Händler geweckten Bedürfnisse genügen. So ist es vorzugsweise der Händler, der die Grenzen des Landes überschreitet, der an allen liberalen Ideen, Freihandel, Freizügigkeit, und an allem Internationalen das größte Interesse hat. In diesem Sinne gilt der Handel in der Kulturgeschichte als der eigentliche Kulturträger, der auch die Kulturerrungenschaften verhandelt und verbreitet und, wie leicht zu sehen ist, vor allem an der Steigerung der Kultur im Sinne größeren Reichtums, größerer Vielfältigkeit und reicherer Genußmöglichkeiten wirksam werden kann.

Der Händler produziert auch nicht, und für die daraus resultierende Gesinnung ist es ungeheuer wichtig, daß die Einspannung des Willens auf ein Ziel als Ende werktätiger Bemühungen, auf ein Objekt, das man pflegt und in seine täglichen Gedanken aufnimmt, bei ihm fehlt, daß er auch darin nicht gebunden ist. Ein gut Teil der Gemütlosigkeit und Rücksichtslosigkeit des Unternehmertums kann daraus verständlich werden. Für ihn ist alles nur Ware, Mittel, ohne eine Geschichte zu haben, und er selbst ist nur ein flüchtiger Durchgangspunkt für diesen reellen Besitz. Sein eigentlicher Besitz

ist das Kapital, etwas an sich Gleichgültiges, nur als Mittel Wertvolles und äußerst Bewegliches, das die volle Bewegungsfreiheit seines Besitzers zu garantieren imstande ist. Wo das Kapital ohne direkte Beteiligung des Besitzers in die Produktion eintritt, stellt sich am leichtesten die völlige Interesselosigkeit am Wohl und Wehe der mit dem Kapital Schaffenden wie an den Produkten ein, die in dem interesselosen Wohlgefallen des Aesthetizismus ein gewisses Gegenbild hat. Der Liberalismus ist deshalb allen patriarchalischen Verhältnissen im guten wie schlechten Sinne am stärksten feind. Mit Geld kann sich auch die Persönlichkeit mit anderen zu gemeinsamen Aktionen zusammentun, ohne von der persönlichen Freiheit etwas aufgeben zu müssen.

Von seiten des Käufers bedingt die Käuflichkeit der Objekte für Geld, daß sie mehr nach dem bloßen Augenschein und momentanen Nutzen gewertet, und schnell durch andere ersetzt werden, weil keine Affektionswerte, keine Erinnerungswerte an ihnen haften. Auch das begünstigt einen Aesthetizismus, einen Oberflächeneindruck. Zugleich befördert es im höchsten Maße die augenblickliche Befriedigung der Bedürfnisse und den schnellen Wechsel, weil in keinem Falle von Käuflichkeit und Geldbesitz der Genuß erst erworben, das Objekt und Subjekt umworben zu werden brauchen, sondern sofort dem Zahlungsfähigen oder Meistbietenden feil sind. Simmel stellt Geld und Prostitution als wesensgleich zusammen. Mit Recht. Geld, Tauschmittel und Handel aber sind fast identisch.

Als Durchgangspunkt vieler und fertiger Erscheinungen und als der international Verkehrende, der Vielgereiste, Commis voyageur ist der Händler auch der Vielerfahrene, dem das Mannigfaltigste und Unzusammenhängendste einmal gegenwärtig wird, und der als eigenste Lebensform die Anpassungsfähigkeit nötig hat, die Schlagfertigkeit, sich schnell und gewandt in neue und verwirrende Situationen hineinzufinden. Im ausgebildetsten Handelsbetrieb, im Börsengeschäft, betätigt sich diese Fähigkeit als ein Rechnen mit beständigem Wechsel und Umschlag, eine Spekulation, die auf Ueberraschungen jeder Art

gefaßt ist, ja sich an Resultate plötzlichen Gewinnes oder Verlustes dort gewöhnt, wo der Produzierende Schritt für Schritt den Erfolg wachsen sieht und mitbestimmend und kombinierend eingreift. Es ist begreiflich, wenn aus diesem Stand oder Lebenskreis Menschen hervorgehen, die den Moment zu benutzen verstehen und das Leben nur wie ein Lotteriespiel, als Hazard zu genießen fähig sind. Es sei auch daran erinnert, wie gerade Kaufleute ihre Erholung, ihr Ausruhen von der Vielgeschäftigkeit dort suchen, wo viel und neues Leben ist, eine turbulöse Gesellschaft sich mengt und drängt. Norderney, Westerland auf Sylt und St. Moritz in der Schweiz sind solche Sommerfrischen.

Von hier aus fällt ein Licht auf die überwiegend impressionistisch gewendeten Kulturen der großen Handelsländer und Nationen, der jonisch-äolischen Küsten- und Insel-Völker in der Antike, Venedigs, Hollands, Englands im Mittelalter und der Neuzeit. Die Eigenart der jonischen Kultur, das Unterscheidende von der dorischen läßt sich durch vorherrschend impressionistische Elemente charakterisieren. Die soziale Grundlage dieses Gegensatzes ist durchaus die des Handels und republikanisch-demokratischer Verfassung auf der einen Seite, des aristokratischen Militärstaates auf der anderen. Die Jonier haben schon in archaischer Zeit eine stoffcharakterisierende, ja malerische Skulptur. Darstellung lebendiger Fleischpartien, unbestimmten feuchten Blickes, nasser durchsichtiger Gewänder und weicher, welliger Haarmassen, Bevorzugung frauenhafter Ueppigkeit und rauh geriefelter Gewänder finden wir in den Köpfen an der Säule vom Artemision in Ephesus, im Nereidendenkmal von Xanthos, in den chiischen „Rococofigürchen", Flug- und Fallbewegungen in den Niken. Auf jonischen Vasenbildern läßt sich früh eine farbig bunte und, um den stilistischen Zusammenhang mit der ganzen Vasenform unbekümmerte, erzählende und gegebene Eindrücke wiederholende Darstellung nieder. In der Architektur finden sich Massenwirkungen mit Häufung kolossaler Säulen, Wälder von Säulen, und statt klarer, architektonischer Kräftebeziehung, Pracht und Schmuck der

Säulen und Gebälke. Die jonische Musik verwirft Plato im Staat als zu sehr sinnlich einschmeichelnd, zu süß in den Tönen. Mit der Flöte, dem obertonreichen, schmelzenden Klang gebenden Instrument streitet der kleinasiatische Marsyas gegen den zitherspielenden delphischen Apoll. Hier ist die Heimat des Witzes, Epigrammes, der Satire (Archilochos), im äolischen Lesbos wird die Lyrik gepflegt von Alcäus, Sapho, denen sich der Jonier Anacreon anschließt. Die Freude am Erzählen und am Erleben bunter Wechselfälle hat die jonischen Epen entstehen lassen; am bezeichnendsten ist die Odyssee mit dem Typus des listenreichen, verschlagenen Seefahrers und Abenteurers Odysseus und der sehr menschlich ein vergnügtes und verliebtes Dasein führenden Göttergesellschaft. Das Leben in den großen Hafenstädten Milet, Ephesus dürfen wir uns früh schon von großstädtischer Vielgeschäftigkeit, verwirrenden Reichtums an Erlebnissen und Typen denken, so daß wir uns nicht wundern, hier den frühsten erschöpfenden Ausdruck für die impressionistische Lebensanschauung zu finden, in der Lehre des Heraklit von Ephesus, der Lehre vom ewigen, unaufhörlichen Wechsel aller Dinge. „Alles fließt, der Kampf ist Vater aller Dinge, und der Gerstentrank, der nicht umgerührt wird, zersetzt sich.“ Also nur keine Stagnation, sondern Leben, Spannung. Leichname sollte man eher wegwerfen als Mist. Zugleich finden wir den Relativismus der Werte, die Einsicht in die menschliche Beschränktheit aller Moral, deren Gut und Böse es vor Gott nicht gibt. „Säue baden in Kot, Hühner in Asche.“ Wir finden einen Psychologismus und Sensualismus; die Sonne ist einen Fuß breit, erscheint neu an jedem Tag, und würden die Dinge zu Rauch, so würde die Nase sie unterscheiden. So kann auch Heraklit sagen, ich habe mich selbst erforscht. Das alles ist geäußert in Sprüchen, Aphorismen mit geistreichen Antithesen, lyrisch pathetischer Sprache und symbolisch mystischen Andeutungen, indem Heraklit sich auf den Gott in Delphi beruft, der nur andeutet, oder auf die Sibylle, die mit rasendem Munde Ungelachtes und Ungeschminktes und Ungesalbtes redet. Diese Philosophie

spricht um so beredter von dem Geist dieser Handelsstädte, als sie von einem Gegner der Demokratie, einer aristokratischen Natur geäußert ist. Deshalb vernehmen wir auch gleichzeitig Rufe nach Ordnung und Gesetz, widerspruchsvolle Aussprüche wie bei Nietzsche. Aber durch dringt doch die impressionistische Form der Vornehmheit, die Absonderung gegen die Menge, die Pöbelschmähung, daß ihm einer mehr gilt als zehntausend Mann, wenn er der Beste ist. Nietzsche liebte diesen Philosophen besonders.

Venedig wird immer die Stätte sein, die die Sinne berückt und in der das Dasein ein ewiger Genuß, eine süße Gewohnheit zu werden verspricht. Es ist die Stadt des vollendetsten Aesthetizismus, des kultiviertesten Sinnenlebens. Die bildende Kunst, speziell Malerei und Dekoration haben die Führung. Alle Stile, durch die die Entwicklung der Kultur auf dem Festlande hindurchgeht, bestimmen auch die Perioden der Entwicklung venezianischer Kunst, aber immer kleiden sie sich hier in ein impressionistisches Gewand, oder werden sie durch impressionistische Werte gefärbt. Der romanische Massenstil wird in der Markuskirche zum reinen Flächenstil, alle Farbenspiele der Inkrustation mit bunten Steinen, bemustertem und gemasertem Marmor, mit Gold und Mosaiken werden aufgeboten, diese Flächen glänzen und flimmern zu lassen. An einem fünfmal wiederholten Kuppelraum sind die Profile der Kuppeln und Bogen abgerundet, alle scharfen Trennungen vermieden, Rundung fließt in Rundung, Fläche in Fläche über, und bei der unbestimmten Dämmerung des wenig erhellten Raumes stellt sich das Gefühl mystischer Unendlichkeit ein. Der formenstrenge, plastische Funktionsstil der Gotik wird in Venedig umgebildet in einen flächenhaften Teppichstil reichgewirkter und reichdurchbrochener Gewebe. Der Materialismus der Frührenaissance schwächt sich hier ab durch Anpassung an die venezianische Dekoration mit farbiger Inkrustation, und durch die Häufung der Motive zu malerischem Reichtum mildert sich der Rationalismus geometrischer, mit Lineal und Zirkel beschriebener Flächenteilung. Die pretiöse Linienkunst eines

Botticelli hat in Crivellis archaisierender Kunst ein Gegenstück aber diese gibt sich als stilisierte Rauhigkeit mit Goldpunkten besäeter Gewänder, raffiniertester Farben und reiner Früchtestilleben. Die Raumkunst der Hochrenaissance erfährt in Venedig durch Giovanni Bellini die vollendetste Helldunkelbehandlung und Farbentönung, und wirkt durch diese Tonschönheit und Harmonie der Beleuchtung stärker als durch die Raumform. Die plastischen Stile des Klassizismus und des Barock der Gegenrenaissance im 16. Jahrhundert kämpfen im Werk des Tintoretto mit dem Bedürfnis nach blendenden Lichteffekten und gebrochener Farbe. Zeiten starker Komposition, klassischer Harmonie und körperlichen Naturalismus' finden wir auch hier, aber immer — verglichen mit den gleichen Stilphasen in Deutschland oder auch Florenz und Rom — dem Impressionismus einen Schritt näher. Entsprechend herrscht auch im Leben jene Genußsucht und Sinnlichkeit, die Venedig zur Freistatt der Abenteurer und Hetären machte, und in der Renaissance jenen Liberalismus der Verfassung und sittlichen Anschauungen bewirkte, auf Grund deren der anarchische, frechste und zotigste Pasquillant, Pietro Aretino hier allein ein Asyl fand.

Ebenso war Holland von jeher eine Zuflucht freidenkender und freisprechender Männer, ein Land mit liberaler Verfassung und liberalen Anschauungen, früh schon demokratisch organisiert. Seine Kultur ist wie die Venedigs, vorwiegend Malerei, und charakterisiert durch Ausbildung aller Reize der Farbe und Beleuchtung. Das Vorwalten dieser Elemente gegenüber Form und plastischem Aufbau ist immer benutzt, die Holländer von den Belgiern zu unterscheiden. Die Malerei selbst ist charakterisiert durch ein größeres Gewährenlassen des Gesehenen, des Eindrucks an Stelle willentlicher Umformung und Idealisierung, durch die Freude am Charakteristischen, an originellen Typen, Bohemiens, Landstreichern, Säufern und am Sich-Gehenlassen, ungezügeltem Treiben und derbem Lebensgenuß. In der Darstellung finden wir weniger Handlung, Dramatik, als Zustände, Genre, stilles Vegetieren oder selbst Sinnesgenüsse,

Essen, Trinken, Musikhören. Die weite, ungeformte Landschaft unendlicher Ebenen, Meeresflächen, einsamer Dünen ist die holländische Landschaft, und Landschaft und Stilleben sind Urthemen holländischer Kunst. Mühelos bildet sich hier ein ganz malerisches Sehen für Freilicht- und Freiluftstimmungen aus, schafft Bilder mit zum Teil ganz modernen, farbigen Lichtstimmungen und Ansätzen zum bewußten Pointillismus. Blendendes Sonnenlicht wird ein Hauptthema der Radierungen.

England hat in erster Linie einen intellektuellen und praktischen Impressionismus ausgebildet. Wenn nicht der große Shakespeare wäre, würde man geneigt sein, die die Engländer nicht nur eine unmusikalische, sondern überhaupt eine unkünstlerische Nation zu nennen. Aber schon die Dramatik Shakespeares ist im Gegensatz zu antiker, französisch-klassischer und deutscher Dramatik der Blütezeit ausgezeichnet durch größere Lebendigkeit der Charakterdarstellung, geistreicher, pointierter Dialoge und lyrisch-opernhafter Szenen, lockerer, mit Kontrasten und buntem Wechsel arbeitender Komposition. Immer ist auf dem Festlande, in Frankreich und Deutschland, für impressionistische Zeiten Shakespeares Dramatik vorbildlich geworden. Die große Masse englischer Literatur wird von Roman und Lyrik ausgefüllt, einer Lyrik, die als Ausdruck unmittelbaren Gefühles, als Stimmungslyrik in der Lebendigkeit der englischen Sprache ein vorzügliches Organ hat. Artistische Elemente treten stärker als in Frankreich zurück. Einer gefühls- und rührseligen Lyrik neigt auch die bildende Kunst in England zu, eine in ihrem weichlichen, verblasenen Impressionismus überwiegender Porträtkunst schon unkünstlerisch anmutende Malerei. Alle Kulturäußerungen in England stehen eben dem Leben näher als der Kunst, und entfalten deshalb auch das impressionistische Sich-Gehenlassen, die Formlosigkeit stärker als das kunstvolle Raffinement des Impressionismus. Die Architektur erhält aus England Anregungen inbezug auf Komfort, Behaglichkeit des Lebens. Der englische Gartenstil zielt auf den Eindruck der freien, selbstgewachsenen Natur. Die englische Gotik ist wie

die Gotik in Venedig Spätgotik, Spitzen- und Spinnwebengotik, aber gröber, unharmonischer. In England ist die verblasenste und mit groben Effekten arbeitende Technik der Schabkunst besonders gepflegt. In der Philosophie hat eine sensualistische Grundlage der Erkenntnistheorie den Ausgangspunkt für alle Systeme gebildet, selbst bei Materialisten wie Hobbes, der mit dieser Auflösung der Welt in Körper und Materie seinen Ausgangspunkt aufgibt, daß alle Erkenntnisse sinnliche Erfahrung seien und Psychologie und Naturwissenschaft sich nur durch verschiedene Zusammenhänge zwischen diesen Sinneseindrücken sondern, oder bei Spiritualisten wie Berkley, der auch Raum und Zeit, die Grundlagen der objektiven Welt, subjektive Sinneseindrücke sein läßt. Die extremste Auflösung aller Einheits-, Substanzbegriffe verdanken wir dem Engländer Hume; Lockes geht ihm mit einem weniger entschiedenen Sensualismus darin voran. Seele und Körper, Substanz und Kausalität werden ihm zu bloßen Empfindungssummen und Empfindungsfolgen, ihre Vereinigung ist nur ein bloßes Nebeneinander, eine Assoziation. Die Philosophie des 19. Jahrhunderts, Mill, Spencer, James, ist in erster Linie Psychologie und zwar Assoziationspsychologie. Vor allem aber ist England das Land des politischen und ethischen Liberalismus. Die Grundsätze des Self-government, des laisser aller laisser faire, des Freihandels, der Selbsthilfe und des Schutzes der persönlichen Freiheit sind hier zu Hause. Am frühesten in der Neuzeit hat England eine Verfassung, und ist durch seine demokratisch-konstitutionelle Verfassung immer vorbildlich für die Ideale aller Revolutionen auf dem Festlande geworden. Hier schafft sich zuerst die öffentliche Meinung ein Organ, die Entwicklung der Presse nimmt von England ihren Ausgangspunkt. Die Staatstheorie kennt nicht einen Staat, nur eine Assoziation, eine freie Vereinigung von Bürgern, die ihre Geschäfte einer Behörde übertragen. Assoziationspolitik und Assoziationspsychologie entsprechen sich. Ziel und Zweck aller Vereinigungen ist immer das Wohl des Individuums. Die Hingabe an das Gemeinwohl ist deshalb in England fast immer durch

den Profit begründet, das Wohl des Einzelnen durch Lust und Unlust. (Lockes, Hume, Adam Smith, Bentham, James und Stuart Mill, Spencer.) Wo die Ethik nicht einen Hedonismus predigt, rechtfertigt sie ideale Güter durch eine Lustrechnung. Aber gerade der Impressionismus des Lebens, der Egoismus und Hedonismus und die Verachtung der Masse hat in England den allerstärksten Ausdruck gefunden, bei Bolingbroke, Mandeville, und in unserer Zeit bei Oscar Wilde.

Diese Beziehung zwischen Handel und impressionistischem Lebensstil bedingt auch den Anteil, den das J u d e n t u m an einer impressionistischen Kultur hat. Es gibt Züge des nach landläufiger Meinung jüdischen Charakters, die gewissen Seiten des Impressionismus sehr entgegenkommen. Die Anpassungs- und Verwandlungsfähigkeit, die aus dem Judentum die hervorragendsten Schauspieler, speziell Charakterdarsteller hat hervorgehen lassen, wie heutzutage Josef Kainz. Eine gewisse Charakterlosigkeit und Berechnung des Momentes bewirkt, daß die Juden die geborenen Journalisten sind. In Tageszeitungen, Wochen- und Monatsschriften, in allem Feuilleton dominieren jüdische Schriftsteller. Das beziehungslose, rein verbale Denken, die Spitzfindigkeit, die sich in sophistischer Widerlegung, im Disput besser bewährt als im produktiven Denken, macht sie in Verbindung mit der Fähigkeit, alle Umstände und momentanen Chancen zu benützen, für den Beruf des Advokaten besonders fähig, ein Beruf, in dessen Wesen es nun einmal liegt, nicht nach festen Ueberzeugungen zu handeln, sondern selbst der schlechtesten Sache noch günstige Seiten abzuhandeln. Der jüdische kritische, zersetzende Witz, das unbeteiligte, humorlose Spielen mit Dingen, die Schlagfertigkeit, eine erregbare, schwülere Sinnlichkeit und eine Neigung, sich gefühlsmäßig, körperlich oder im Sprechen gehen zu lassen, zeigen, wie auch hier die beziehungslose geistreiche Intellektualität mit der weichlichen Sentimentalität zusammengeht. Die modernste schärfste und witzigste Satire geht unter dem Namen Thomas Theodor Heine, und der Name Heinrich Heine faßt alles zusammen, Witz, Frechheit, Sinnlichkeit und Sentimentalität.

Der jüdische Familienzusammenhang ist kein Gegengrund gegen den Impressionismus, höchstens gegen den der extremsten Form, des äußersten Individualismus, für den aber auch Thomas Theodor und Heinrich Heine heranzuziehen sind. Denn dieser Familienzusammenhang läßt die Juden eben nur an dem kleinsten und lebendig fühlbarsten, unlogischsten Zusammenhang inniger teilnehmen, während sie an Staat und Heimat weniger gebunden sind, und dann hat diese Verwandtschaftlichkeit sich stärker durch jenes Sich-Gehenlassen in sinnlich-gefühlsseliger Familiarität bemerkbar gemacht, als es bei Deutschen der Fall zu sein pflegt. Wie der Lyrik Heines eine süßlichere Klangsinnlichkeit, weichlichere Rhythmik innewohnt als der Goethes oder Mörikes und weniger Reinheit und Keuschheit in der Aeußerung des Gefühls, so ist auch in dieser Verwandtenliebe weniger Zurückhaltung vor der Veröffentlichung. Lyrismus und Pantheismus unserer Zeit sind deshalb auch in ihrer sentimentalsten und weichsten Form bei Hugo von Hofmannsthal zu finden, und eine gefühlsgetränkte Sprache, wie sie abschätzig schmalzig genannt wird, ist ebenfalls vorzugsweise bei jüdischen Schriftstellern nachzuweisen, geradezu triefend bei Hans Land. Schließlich wird den produktiven Juden ein Mangel an Verantwortlichkeitsgefühl nachgesagt in jener doppelten Weise, daß sie entweder frech sich über alle Konsequenzen hinwegsetzen, die Verantwortung ablehnen, oder sehr ängstlich mit allen Wagnissen zurückhalten, weil sie die Verantwortung dafür scheuen.

Die unverhältnismäßig starke Beteiligung der Juden an der modernen impressionistischen Kultur, vom Kunsthändler bis zum Philosophen, findet so eine Erklärung. Eine der maßgebendsten Zeitungen, das Berliner Tageblatt, enthält alles in Allem: Vertreter des Judentums, des Handels, des politischen, ethischen, rechtlichen Liberalismus, aller modernen Ansichten und Errungenschaften in Kunst und Philosophie und das Blatt der Haupt- und Großstadt Berlin zu sein.

Das Unrecht, das dem einzelnen geschieht, sobald die Charakteristik der Gemeinsamkeit, der er angehört, auf ihn

angewendet wird, wird im Fall der Juden ein unabweisliches, sobald man auch hier die Rassenfrage zu stark betont. Solchen antisemitischen Bestrebungen glauben wir am besten entgegenzutreten, wenn wir auf die Aehnlichkeit verweisen, die sich zwischen jüdischem und englischem Charakter eben auf Grundlage der gemeinsamen soziologischen Grundlage des Handels einstellt. Denn gerade die Engländer werden heute so gern als reine, aristokratische und germanische Rasse gepriesen. Wir finden diese Aehnlichkeit in folgendem: einer Gemütlosigkeit und einem herrischen Wesen, wo es gilt, sich für Geld Bequemlichkeit und Vorteil zu verschaffen, in der Geschäftsmäßigkeit und dem Mangel an Rücksicht gegenüber fremden Verhältnissen, Eigenschaften, die dennoch mit einem ästhetischen Interesse am Fremden, einem Reisebedürfnis zusammengehen und den Engländer zum häufigsten und gefürchtetsten Hotelgast machen. Gerade diese Rücksichtslosigkeit und Unhöflichkeit wird den Deutschen zur Förderung ihres nationalen Selbstbewußtseins als vorbildlich hingestellt. Das Sich-Gehenlassen in körperlicher Hinsicht hat die Karikatur des typischen Engländers erzeugt: der Mann mit den Beinen auf dem Tisch, der Pfeife im Maul und von Zeit zu Zeit spuckend. Mit derselben Gefühlsseligkeit in individuell beschränkten Verhältnissen, denen der englische Rühr- und Familienroman entspricht, hängt die Pflege des eigenen Heims, als des Ortes, wo der Kaufmann nach Geschäftsschluß Mensch sein kann, zusammen. Wenn die Engländer die vorzüglichen Kolonisten sind, als die man sie rühmt, so haben wir auch hier eine besondere Anpassungsfähigkeit. In Anbetracht dessen, daß der Impressionismus in England vorwiegend negative Seiten, weniger positive Kultur enthält, dürfen Gegner des Impressionismus und Freunde des Deutschtums eher von einer englischen als französischen Gefahr reden.

Für Großstadt, Handel, Geldwirtschaft gilt in gleichem Maße, daß sie in den ihnen verbundenen Kreisen einen impressionistischen Lebensstil hervorbringen, selbst zu Zeiten,

deren Stil nicht impressionistisch ist. Auch hier haben wir also einen der Gründe, der die ausschließliche und reine Ausbildung eines Stils, seine Verbreitung über alle Einzeläußerungen verhindert, in diesem Falle besonders eines klassischen Stiles, während er umgekehrt die impressionistische Stilphase vorbereitet und unterstützt. Aber der letzte, ausschlaggebende Grund für den Impressionismus als Stil ist in diesen soziologisch-ökonomischen Bedingungen nicht zu finden, selbst nicht in den Ländern, in denen der Handel und die Geldwirtschaft überwiegt, wie in Holland und England. Auch in diesen Ländern wechseln mit dem Impressionismus ein unästhetischer, aufs Praktische zielender Naturalismus und Materialismus, oder eine klassische, ja plastisch empfindende Zeit, die freilich hier besonders klassizistisch, kalt, unorganisch und abstrakt sich äußert, so wie die konservativen Elemente in England, Sitten, Zeremonien etwas Ueberspanntes, Gezwungenes haben, die Sittlichkeit zur lächerlichsten Prüderie und die Frömmigkeit zur pietistischen Frömmelei wird. Die Form besteht ganz und gar in einem spleenigen Formalismus. Aber wir verstehen aus diesem Zusammenhang doch die historische Tatsache, daß der Impressionismus als Stil zusammengeht mit einer zentralisierenden Tendenz, ausgeprägter Geldwirtschaft, Herrschaft des Kapitalismus und tonangebender Bedeutung des Handelsstandes und der Geldleute. Der moderne Impressionismus als Kunst und Leben ist ganz und gar in den Großstädten zu Hause, Berlin, Wien, Paris, London. Militär und Beamtenstand verlieren ihre sozial bevorzugte Stellung, die Salons der reichen Leute tun sich auf, und vermögen sich alles irgendwie dienstbar zu machen, selbst die Uniformen. Die geistigen Genüsse, Theater, Kunstwerke steigen im Preise und verraten durch die rein äußerliche Vornehmheit des höchsten Preises ihre Beziehung zum Snobismus. Folgerichtig setzt die Gegenströmung mit einer Flucht aus der Großstadt ein, mit biedermeierischen Tendenzen, in denen man — freilich noch kokettierend und spielend — die Kultur des Mittelstandes zu Ansehen zu bringen sucht.

Dieser Zusammenhang mit Geldwirtschaft, Handel, Großstadt hat einen interessanten und bedeutenden Ausdruck gefunden in einer Philosophie des Geldes, von Georg Simmel, und zwar einer ganz und gar impressionistischen Philosophie, mit den impressionistischen Zügen, bei Gelegenheit zu denken, d. h. den gegebenen Stoff nur als Anregung zu benutzen, um unsystematisch mit oft gesuchten künstlichen Uebergängen Gedanken, die wie Aphorismen unter den verschiedensten Gesichtspunkten entstanden sind, zu sammeln. Daher kehren — nicht der Grundgedanke — sondern einzelne geistreiche Gedankenblitze in Simmels Schriften unter den vielfältigsten Motivierungen wieder. Sodann eine Verlebendigung des Denkens durch Heranziehung psychologischer Intimitäten und bilderreiche Ausdrucksweise; Deutung und Symbolik der Tatsachen statt Erklärung und Gruppierung; ein antithetisches, geistreiches Formulieren und Wahl seltener Worte, so daß Simmel der Stefan George der Philosophie genannt wurde; Benutzung fremder Meinungen rein ihrem Inhalt nach, ohne den Autor zu zitieren, der höchstens bei sehr ablegenen, seltenen Zitaten genannt wird; Feinheit und Vorsicht der Aeußerungen und „der tiefe Zug jüdischer Geistigkeit, sich viel mehr in logisch-formalen Kombinationen als in inhaltlich schöpferischer Produktion zu bewegen.“ Das, was in die Tatsachen der Funktionen des Geldes hineingedeutet wird, ist entsprechend dem richtig empfundenen Zusammenhang zwischen ihnen, der impressionistische Lebensstil, so daß wir für vieles in diesem Abschnitt Angedeutete auf dieses Buch von Simmel verweisen könnten. Wichtiger ist aber, wie das Geld hier für wert gehalten wird, ein Symbol des flüssigsten Lebens und des rollenden, fließenden, treulosen Lebenstempos unserer Zeit zu werden, wie es durch diese Gruppierung aller Höhen und Tiefen des modernen Lebens um das Geld zu einer Art religiöser Bedeutung aufrückt. An einer Stelle des Buches wird es direkt mit der Gottheit verglichen, natürlich mehr in geistreich spielender als religiös überzeugter Weise. Wenn wir aber daran denken, daß Religion dieser modernen Menschen

weniger Glaube als ein Erregungsmittel ist, so glauben wir nicht zu viel zu sagen, wenn wir in diesem Werke eine spezielle Seite des Impressionismus zur Weltanschauung ausgebildet finden, und zwar nicht nur zur Philosophie, sondern zur Religion des Geldes.

Den Entstehungsbedingungen des Impressionismus als Stil, der Kulturkausalität kommen wir aber am nächsten, wenn wir ihn in Beziehung zu einer Generation, oder zunächst in Analogie zu einer Stufe der persönlichen Entwicklung des Menschen betrachten.

Der Impressionismus ist der spezifische Stil des Alters. Gewisse als typisch für das Alter geltende Züge sind dem Impressionismus durchaus verwandt: das Nachlassen des lang ausspinnenden Gedächtnisses, etwas Sprunghaftes, Willkürliches im greisenhaften Denken und der Konversation. An Stelle dieser Zusammenhänge tritt das, was die Psychologie freies (unangeknüpftes) Steigen von Vorstellungen nennt, in Erinnerungen, die bis in früheste Zeiten hinabtauchen. Das Alter gilt schon bei Homer für geschwätzig oder gesprächig. Das Launische, was alte Leute oft haben, und was sie den Kindern anähnelt, eine gewisse Ungeduld, Rücksichtslosigkeit wird verstärkt vielleicht durch das Gefühl der Autorität, das Bewußtsein, auf Achtung und Erfüllung seiner Wünsche Anspruch zu haben. Anderseits zeigt sich gerade in der Unfähigkeit, das eben Gesagte und Gehörte festzuhalten, das eben Gewollte durchzuführen, oft eine Ueberfülle von Einfällen und Erfahrungen, und dadurch eine Ueberlegenheit im Verstehen, ein schnelles Uebersehen und eine Neigung zur Skepsis, den Kopf zu schütteln, und zur wohlwollenden Toleranz. Das Alter ist selten noch enthusiastisch, dazu hat es eben zu viel Erfahrungen. Es weiß, wie die Dinge auch gegen den Willen der Menschen gehen; daher haben alte Leute besondere Abneigung gegen alles Rationalisieren und Zurechtmachen und gegen Einseitigkeit. Und ihre Sprache, ihr Ausdruck konzentriert ganz anders eine Summe von Erfahrungen und Bedeutungen, als sie der jüngere Hörer oft hat. Sie haben den Stil, zu dem man erst reif werden

muß. Alte Leute reden auch gern in gewisser Feierlichkeit, mögen die Worte nicht in wörtlicher, für das tägliche Leben ausreichender Bedeutung gebrauchen, das Entlegenste und Nächste drängt sich oft in einem Worte, einem Satze für sie zusammen, sie reden gern symbolisch — und die Hörer sehen sie groß an. Die Sprache des alten Ibsen nimmt diese Wendung ins Andeutende, Geheimnisvolle, Typische zu gleicher Zeit, als er tolerant über dem Leben steht, das er einstmals rationalisieren wollte. Die Handlung schrumpft oft auf ein Geringstes zusammen, die Stimmung tritt dafür ein.

Die Verwandtschaft des Altersstiles mit dem Impressionismus wird am besten bewiesen durch die Formauflösung und Sättigung des Eindrucks in Werken greiser Künstler, deren Kunstgebiet am weitesten vom Impressionismus entfernt liegt. In der Dichtung eines Dramatikers, wie schon Ibsens, dessen Dramatik nur bereits durch moderne Tendenzen hindurchgegangen ist. Aber auch die Alterswerke Grillparzers (Esther, Bruderzwist in Habsburg, Libussa, Jüdin von Toledo) lassen an Einheitlichkeit vermissen, was sie an schärferer charakteristischer Herausarbeitung einzelner Szenen hinzufügen. Die Charaktere werden Träger von Ideen, oder nach Seite des Originalen formelhaft, typisch übertrieben. Reflexionen oder eine Rhetorik des Gefühls durchbrechen den Gang der Handlung. Und es wird alles symbolisch, am stärksten in der Libussa. Noch später versiegt dem Greisen die Quelle des Gestaltens und Produzierens überhaupt, er läßt die Dramatik ganz beiseite und spricht seine Erfahrungen in Epigrammen und Aphorismen aus.

Der eifrigste Verherrlicher aller Begrifflichkeit und Systematik, Plato, dessen Lebensaufgabe der Kampf gegen die Sophistik, den Liberalismus und Impressionismus seiner Zeit war, räumt im Alter den Tatsachen der historischen Begriffsbildung, der Naturbeschreibung, einen größeren Platz ein, entwirft im Timäus selbst eine mythische Geschichte der Weltbildung, einer beseelten Welt. In gleicher Weise wird er toleranter gegen die Uebergänge zwischen den starren fest

abgegrenzten Begriffen und moralischen Normen, läßt eine Mischung zu von Arten der Lust und der Einsicht oder der Verfassungen, für die er zur Zeit des „Staates" nur ein streng konstruiertes aristokratisches Ideal anerkannte. Betrachtete er früher alles Seiende nur unter Wertgesichtspunkten, nach Zwecken, als das Seinsollende, so nimmt er in den letzten Werken mehr Rücksicht auf das Gegebene, erkennt auch die Leidenschaften, das Böse als natürlich an und kommt zu einer psychologisch-physiologischen Erklärung der Natur des Menschen. Seit dem Theätet wird die Begrifflichkeit der Ideenlehre und ihre selbständige Existenz als Ideal einer rein logischen Welt mehr und mehr erkenntnistheoretisch, in Beziehung zu den gegebenen zufälligen, historischen Tatsachen gebracht, und damit zugleich psychologisch gewendet, als Erkenntnisprozesse, in deren psychologischem Verständnis Plato die feinsten Einsichten zutage fördert. Gegner des Psychologismus (Natorp) finden ihn oft sogar zu psychologisch. Aber trotz alledem könnten auch auf den alten Plato noch dem Impressionismus feindliche Ansichten sich berufen, solange man auf den Inhalt sieht. Nur der Unterschied gegen früher, die spezifische Differenz führt auf den Impressionismus. Dagegen ganz impressionistisch wird jetzt die Form. Der Dialog wird nur äußeres Schema, eine Hauptperson ihre Meinungen in Abschweifungen, Vorwegnahmen, Rekapitulationen und nach verschiedensten Richtungen hin erörtern zu lassen, es fehlt ganz der dramatische Gang der früheren Dialoge, einer einheitlich fortschreitenden Diskussion. Bezeichnend sind die eingeschobenen Reden über Komposition und schriftstellerische Form. Anknüpfungen an frühere Dialoge zerstören die Geschlossenheit des Werkes. Das Schleppendste, Ermüdendste ist die Gesprächführung der Gesetze, um so mehr, als man nur schwer die feinen versteckten Anspielungen, eine verhaltene, geistreiche Satire Platos versteht. Zugleich legt sich auch hier die Formung auf Stilisierung des Einzelnen, wir finden eine durchgearbeitete Wortkunst. Die Sätze werden feierlich, in komplizierter, seltener Satzbildung, oft schwülstig und in monotonem Rhythmus. Da-

zu tritt die Wahl seltener Worte, Prägung von zusammenfassenden, formulierenden technischen Ausdrücken, Umprägung alter Worte für neue Vorstellungen, Häufung, Reichtum von Worten und Abtönung der Worte in der Fülle der Bezeichnungen für die Nuancen der Begriffe.

Michelangelo, der Plastiker und Architekt, schafft nach der klassisch abgewogenen, in bewunderungswürdiger Logik scheidenden, gruppierenden, über- und unterordnenden Komposition der sixtinischen Decke das jüngste Gericht, und gibt hier zerstreute Gruppen, geballte Haufen, ein In- und Durcheinander von Leibern, deren jeder in barock gehäufter Muskulator das chaotisch Quellende, das Auf und Ab des ganzen Bildes wiederholt. Die Körper sind dargestellt in lauter unplastischen Bewegungen, Fallen und Schweben und Durch-die-Lüfte-Sausen, das Zusammen der Leiber nicht ein klarer gegenseitiger Zusammenhalt, sondern ein wild verworrenes Geknäuel. Und jede Figur bekommt die Intensität gesättigsten Ausdrucks, wird ganz und gar Verzweiflung, ergreifende Lyrik. Dieses Bedürfnis nach der Pathetik hat es bewirkt, daß in diesem Thema himmlischer Seligkeiten und höllischer Verdammnisse die Verzweiflung, die Dissonanz überwiegt. Für Gefühlsausdruck ist immer die Tragik ergreifender, gesättigter. Der Christus der spätesten Beweinung bringt an Stelle der klassischen Pose des Christus sopra Minerva das Geknickte, Zerstörte, und dieselbe Zusammenschiebung der Figuren, eine Art pantheistischen Zusammenfließens von Körpern und Seelen. Die Tendenz, nicht fertig zu machen, Materie stehen zu lassen, kann der unbewußten Erkenntnis entsprungen sein, daß es nicht auf Vollendung ankommt oder der Ungeduld des Alters, die in der Andeutung der Idee ihren Zweck erfüllt sieht, und der Empfindung für die Lyrik, für das Expressive der ungeformten, zwischen Leben und Tos schwebenden Materie. Alle diese Werke weisen auf Rodin voraus.

Gleiche gesteigerte, wild erregte Pathetik, Szenen bei flackerndem Licht, dissonierende Richtungen gebrochener Leiber, zerrissene Komposition, eine rauhe, flockige Farbengebung ver-

haltener, ja entgeisteter Farben, eine flüchtige, breite, ungeduldige Technik wirken mächtig aus Tizians spätesten Bildern, und zwar nach einer Periode, in der Tizian eine plastisch gruppierende, klassische Kunst michelangelesker Art in die venezianische, schmelzende Farben- und Sinnenkunst eingeführt hatte. Und nun, bei Malern angelangt, ließen sich die Beispiele häufen, Dürer, Rubens, Böcklin, vorausgesetzt, daß man uns recht versteht. Bei all diesen Künstlern ist es kein reiner, kein moderner Impressionismus, der die Alterswerke erfüllt, es ist auch hier nur das Impressionistischere im Vergleich zu den Werken der männlichen, kraftvollen Jahre.

In dieser Sprache des Alters liegt ein Höchstens von Inhalt und von Kunst, wie es — verstanden — nur mit Ehrfurcht aufzunehmen, und nur in gewisser Schamlosigkeit nachzuahmen ist. Ja es ist wohl so, daß der Impressionismus die ganze Höhe und Reife seiner Prinzipien erst da entfaltet, wo der Stil des persönlichen Alters großer Künstler getragen wird von einer Zeitströmung, die ihr letztes Schaffen begleitet oder ihm zeitlich nahe steht und Anregungen bietet. So dürfen wir schon fragen, ob der Impressionismus Nietzsches und seine erhabene Form, die über alle Schöpfungen dieser Zeit hinausreicht, nicht dadurch seine Reife und Kraft erhalten hat, daß die dritte Periode eines von vornherein impressionistisch gestimmten Denkens mit der Entwicklung, dem Bedürfnis der Zeit zusammentraf. Um aber die ganze Macht und Herrlichkeit dieses Altersstiles kennen zu lernen, vermeiden wir es, die Beispiele zu häufen und gehen auf drei Altersentwicklungen näher ein in Malerei, Dichtung und Musik, anknüpfend an die Namen, die für die germanische Welt das Höchste an Kunst bedeuten — Rembrandt, Goethe und Beethoven.

REMBRANDT, Apostel Matthäus. (Photogr. Braun, Clément u. Cie.)

VIII. Der Altersstil Rembrandts, Goethes, Beethovens.

Die spätesten Werke Rembrandts, Goethes, Beethovens werden in unserer Zeit besonders geschätzt, und das was an ihnen seltsam, willkürlich, formlos erscheint, als Offenbarung eines höchsten, souveränen Ausdruckes geheimnisvoll gesteigerter Schöpferkraft verehrt und hingenommen. Das ist nicht zu jeder Zeit so gewesen, und auch heute gibt es genug Leute, die, kunstsinnig und kunstliebend, doch vor diesen letzten Gewaltsamkeiten des Genies zurückschrecken, und froh sind, in der physischen Sehschwäche Rembrandts, seiner Weitsichtigkeit, in Beethovens Taubheit eine Erklärung für das Unharmonische der letzten Werke zu erhalten, und Goethes Faust II ist ihnen das unverständliche Werk, in das in seltsamer Künstlerlaune alles Mögliche hineingeheimnißt ist. Die Kreise, in denen diese Kunst genossen und gefeiert wird, sind vor allem solche, die auch zu der modernsten Kunst ein nahes teilnehmendes oder ausübendes Verhältnis haben. Die Impressionisten rechnen die Werke des späten Rembrandt wie zu den ihrigen, finden sie doch hier dieselbe breite, auflösende Technik. Die letzten Quartette, Symphonien und Sonaten Beethovens werden in den Kreisen der Wagnerianer mit besonderer Begeisterung gepflegt, und H. v. Bülow ist ganz für sie eingetreten. Modernste Dichter und Dichterschulen lernen von der Poesie des alten Goethe. Der Impressionismus im Altersstil Rembrandts, Goethes und Beethovens klärt uns also zugleich über die Quellen der künstlerischen Produktion unserer Tage auf. Die übereinstimmenden Züge im Stil der letzten

Werke dieser drei Gewaltigen sollen uns aber vor allem restlos bestätigen, daß wir hier eine charakteristische Lebens- und Ausdrucksform des Alters, der letzten Reife vor uns haben.

Eine der spätesten größeren Kompositionen Rembrandts ist das Petersburger Bild der Rückkehr des verlorenen Sohnes (1668/69). Ganz im Sinne einer völlig unplastischen Kunst ist alles unklar im Räumlichen und in der Form, weich und aufgelöst, im Dunkel verhauchend oder völlig verschwimmend. Das Unbestimmte, Ungewisse gibt die Stimmung her. Es fehlt ganz an regelmäßigem Aufbau oder linearer Komposition. Vater und Sohn sind ineinandergemalt, nicht, wie es der junge Rembrandt in Kupfer zeichnete, nebeneinander, wodurch eine rhythmische Komposition entstand. Hier ist die überraschendste, die eigenmächtigste Ansicht gewählt, der heimgekehrte Sohn vom Rücken gesehen, in schroffsten Verkürzungen der knieenden Beine, so daß einem die Sohlen entgegenstarren. Es mutet rücksichtslos an, und doch ist dies Verbergen des Gesichts von außerordentlicher Stimmung. Es soll gleichgültig bleiben, wer dieser Mensch als Individuum ist, nur seine thematische Bedeutung, nur der Stimmungsgehalt wird Bild: der Verlorene, rein als sichtbarer Inhalt, als Symbol der Verlorenheit. Man sieht einen Verbrecherkopf, eine Gestalt in Lumpen, und die Zerknirschung war nicht tiefer darzustellen, als indem Rembrandt diesen Menschen den Kopf im Schoß des Alten verbergen ließ. Und dazu der Kontrast im Vater. Auch hier ist alles typisch: Milde und von Jahren belastetes Alter, Väterlichkeit und Verzeihen; Kopf und Hände sind von einem Ausdruck, einer Stimmung, daß man gar nicht fragt, wer ist dieser Mann, daß man nur die ganze Fülle von Seele, Empfindung, hier als Ausdruck sichtbar geworden, auf sich überströmen läßt. Man fragt auch gar nicht, was geht hier vor, was geschah und wird geschehen, rein das verweilende lyrische Thema einer Stimmung, von etwas Innerlichem, bannt den Betrachter im Vorhandenen, es ist wie tiefste Programmmusik, Lyrismus der Motive und der Komposition. Denn auch die begleitenden Figuren nehmen nicht an einer Handlung

REMBRANDT, Der verlorene Sohn (Petersburg). (Phot. Hanfstaengel).

teil, sie sind nur Zuschauer; viermal leuchtet aus dem Chaos ein Kopf mit gespanntem Ausdruck heraus, dasselbe Motiv ist viermal wiederholt, nur jedesmal gesteigert, indem von hinten nach vorn die Gestalt mehr Licht und Klarheit, mehr Realität gewinnt. Es bleibt auch hier eine Stimmung, zugleich unbestimmt und den Sinn gefangennehmend. Es ist nichts, was aus dem Bild herausführte, es auf eine bestimmte Situation beziehen ließe. Diese in seltsam befremdender Teilnahme verharrenden Gestalten ziehen den Betrachter ganz hinein.

Das Bild ist unsymmetrisch, es herrscht kein Gleichgewicht, weil nicht ein logischer Zusammenhang das künstlerisch Wichtige war, sondern die Steigerung der Erregung, die Konzentrierung der Wirkung zu einem erschütternden Moment in der Herausarbeitung einer Stelle des Bildes. Es ist in letzter Linie der Kopf des alten Mannes, der über alles leuchtet, seelisch und malerisch ein Zusammenballen wie im Raum zerstreuter und verwehter Geistigkeit.

Dies bedingt bei dem alten Rembrandt eine Vorliebe für das vergeistigte Porträt, Porträte, die alle Wirkung eines Bildes in der gesteigerten Helligkeit eines mit Ausdruck gesättigten Gesichts zusammendrängen, so sehr, daß das Porträthafte, die Beziehung auf eine bestimmte Person auch da ganz wegfällt, daß reine Stimmungsköpfe in diesen Bildern enthalten sind. Einige Köpfe hat Rembrandt von vornherein auch als Ausdrucksköpfe, als Stimmungsköpfe gemeint; das Ergreifendste von diesen der Evangelist Matthäus im Louvre. Alles Licht ist dem Kopf zugeleitet und der Hand, die zum Hals emporgreift, und dieser Kopf und diese Hand sind von höchstem Leben, von einer zitternden Unruhe, schon in den Formen, denn alles ist von Falten, von Rissen und Sprüngen durchbrochen, daß nirgends eine Form faßbar wird. Aber jede dieser Falten, jeder der Risse hat auch eine Bedeutung, es sind Spuren eines Lebens. Dazu Augen, wie sie nur Rembrandt so voll Innerlichkeit malen konnte, horchende Augen. Auch hier ist kein Geschehnis dargestellt, sondern ein Zustand, eine Stimmung. Es ist ein Rodin'sches Thema. Die innere Stimme ist sicht-

bar gemacht, wie ein Geist, der sich materialisiert. Die engelhafte Gestalt, die von hinten an den Greis herantritt, ist unkörperlich wie ein Gedanke, ein geisterhaftes Licht. Es ist ein Bild, das, wenn man es trifft, in seiner Stimmung so gegenwärtig ist, daß man plötzlich leise auftreten und sich zurückziehen möchte, um nicht zu stören.

Das Erlebnis, das in diesem Bilde schon ein impressionistisches ist, das Ueberraschtwerden von Ideen, das Außersichsein, wird nun vollends ein ganz modern künstlerisches, wenn in den letzten Radierungen Rembrandts der ganze Bildinhalt von der Wirksamkeit eines Lichtes hergegeben wird, einer kleinen Stalllampe, die die heilige Familie begleitet. In der Radierung der Anbetung der Hirten mit der Laterne taucht wie im plötzlichen Entflammen aus dem alle Personen fast ganz verschlingenden Dunkel das blendende Licht einer Laterne heraus. Das Grandiose des Eindrucks liegt darin, daß in diesem nächtlichen Dunkel das Licht wie ein Glück empfunden wird. Auch in diesem Bilde gibt Rembrandt statt eines Zusammenhangs eine Wiederholung und Steigerung, indem schon ein schwacher Lichtschimmer bei der Gruppe der heiligen Familie auftaucht.

Einige Radierungen versuchen das Licht ganz nur als Augenreiz, als Blendung darzustellen. Auf einem Blatt sieht man aus dem dunklen Innenraum, der den Vordergrund einnimmt, hinaus in blendende Mittagslandschaft, und ist so von dem grellen Licht draußen betroffen, daß der Rahmen des Fensters ganz aufgelöst, von Licht überstrahlt erscheint, daß man von den Personen draußen nur flüchtige zerrissene Linien erfaßt und im Zimmer selbst an den Kleidern eines Mannes, der im Schatten auf einer Bank ruht, die Lichtflecken sprühen sieht. Es flimmert vor den Augen. Auf einer andern Radierung erscheint Christus den Jüngern in einer Lichtglorie, deren Schein so blendend den Raum erfüllt, daß man wieder nur fleckige, zerstreute Umrisse der Figuren zu sehen bekommt. Man bemerkt aber, wie sich einer der Jünger geblendet die Augen zuhält, ein anderer sich geblendet abwendet. Die Art der

REMBRANDT, Die Flucht nach Aegypten. Nachtstück. (Aus Hamann, Rembrandts Radierungen.)

REMBRANDT, Das Kolfspiel. (Aus Hamann, Rembrandts Radierungen.)

REMBRANDT, Alte Frau (Petersburg). (Phot. Braun, Clément u. Cie.)

Zeichnung ist ganz ähnlich der flüchtigen skizzenhaften Art, mit der moderne Künstler einen Freilichteindruck wiedergeben.

Ist es in den letzten Radierungen das Licht, das die Unruhe, das Vielfältige und das Sinnlich-Reizende des Eindrucks bedingt, so ist es in den letzten Gemälden die reich gebrochene wogende Farbigkeit. Es sind immer verhaltene Farben, Olivgrün, Lachsrot, die Rembrandt verwendet, keine einfachen, reinen Töne, aber diese Farben steigert er zu einem unbeschreiblichen Leben durch ihre Brechung und Zerlegung. Von solcher Farbigkeit erfüllt ist das Braunschweiger Familienbild, so sehr, daß das Porträthaft-Interessierende fast nichts bedeutet. Bei den Kindern hat man durch die großzügige Malerei sowieso den Eindruck, daß hier nur ein Resümee langer Erfahrungen über die für das kindliche Gesicht entscheidenden Formen gegeben ist, weniger bestimmte Kinder, als etwas Typisches, das Kindliche. Die Hauptwirkung aber geht von der Farbe aus, einem grandiosen Akkord von Rot, Olivgrün, Goldgelb, Farben, die im Saale über alle anderen Bilder hinwegleuchten, ohne im geringsten grell zu sein. Das macht, weil sie nicht glatt aufgetragen sind, sondern wie aus lauter kleinen Plättchen auf das Bild gesetzt, so daß es kocht und wogt über die Fläche hin, von lebendigster Unruhe. Ja das, was wir die Rauhigkeit als Kunstprinzip des Impressionismus nannten, ist hier ganz wörtlich zu nehmen. Pastos, plastisch sitzt die Farbe auf, daß man sich die Hand wund reiben könnte an der Rauhigkeit dieser Oberfläche.

Fragen wir, wie Goethe zu dieser Kunst sich verhalten würde, so dürfen wir nicht theoretische Aeußerungen heranziehen, wir müssen unbefangenere Aeußerungen über Farbe und Licht suchen, und finden in seinen letzten Werken Verse, die wie eine Unterschrift zu Werken von Rembrandt geprägt scheinen:

Schau! Im zweifelhaften Dunkel
Glühen blühend alle Zweige,
Nieder spielet Stern auf Stern,
Und smaragden durchs Gesträuche
Tausendfältiger Karfunkel.

Diese Verse aus der Vollmondnacht des West-Oestlichen Divans, in den Rembrandt-Farben Gold, Rot, Grün, charakterisieren besser als alle Prosa die Art des späten Rembrandt, die Farbe verhalten, geheimnisvoll aus dunklem Grund herausleuchten zu lassen, gebrochen, tausendfältig. Das Berliner Bild von Joseph und Potiphar kommt einem hierbei in den Sinn. Und die Faust-Verse:

> Nun aber bricht aus jenen ew'gen Gründen
> Ein Flammenübermass, wir stehn betroffen.
> Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
> Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!
> Ist's Lieb, ist's Hass, die glühend uns umwinden,
> Mit Schmerz und Freuden wechselnd ungeheuer?

könnten gesprochen sein im Anblick der gewaltigsten Radierung Rembrandts aus seiner letzten Zeit, der drei Kreuze, wo Rembrandt das Erdbeben begleitet sein läßt von einem furchtbaren Lichtstrom, der aus düsterem Himmel über die Szene sich ergießt, alles blendend und in Bestürzung auseinanderjagend.

Der West-Oestliche Divan, Wilhelm Meisters Wanderjahre und der II. Teil des Faust sind denn auch die Werke, aus denen wir den Rembrandts verwandten Altersstil Goethes ablesen können. Was die Lektüre der Wanderjahre, des II. Teiles des Faust so erschwert, ist der Mangel an durchgreifendem Zusammenhang. Nirgends drängt das Gelesene so auf ein Folgendes, daß die Frage, wie wird es weitergehen, wie enden, zum Weiterlesen treibt. Die Wanderjahre sind eine Rahmenerzählung für eingestreute Novellen, und dieser Rahmen selbst enthält mehr Betrachtungen, Schilderungen bestehender Verhältnisse oder von Lebensmöglichkeiten, als wirkliche Handlung und fortschreitendes Geschehen. Unter den eingestreuten Novellen finden wir auch eine in der typischen Form des Impressionismus, der Wiederholung, Variation desselben Themas mit Steigerung einer in diesem Thema enthaltenen Spannung: „Der Verräter". Ein Jüngling, der, mit der Tochter des Freundes seines Vaters durch den Willen der Väter verlobt,

in das Haus dieser Familie kommt und dort seine Liebe zu der Schwester seiner Braut entdeckt. In lauten Selbstgesprächen äußert er jeden Abend den Entschluß, sich irgend einem der Hausgenossen anzuvertrauen, aber jedesmal ist am nächsten Tag durch eine rätselhafte Fügung der Betreffende unzugänglich. Das wiederholt sich so und so oft, bis sich alles zum Besten löst mit der Erklärung, daß er in seinen Selbstgesprächen belauscht wurde. Eine andere Erzählung, „Der Mann von 50 Jahren", hat Goethe unbeendet, in die Wanderjahre hineingenommen. So wenig rechnet er jetzt mit dem Bedürfnis der Leser nach einheitlichem geschlossenem Verlauf. Dieselbe Formlosigkeit, derselbe Mangel an dramatischem Zusammenhang herrscht im II. Teil des Faust.

> Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht:
> Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende,
> Allein ein Ganzes ist es nicht.

Aeußerlich gibt es sich kund in der Anrede Mephistos ad spectatores, wodurch der einheitliche Ablauf unterbrochen wird. Ebenso finden sich in den Wanderjahren beständig eingestreute Anreden an den Leser, Auseinandersetzungen über die Komposition. Dadurch wird das Geschilderte über die Gesetze logischer oder erfahrungsmäßiger Folge hinausgehoben, das Willkürliche, Künstliche oder Zufällige mit Absicht betont. Das geht bis zur Verwirrung, wenn die Personen der eingestreuten Novelle mit denen der Rahmenerzählung in Beziehung gebracht werden, oder im Faust, „bei Hofe", auf dem Theater ein Theater sich auftut und beide Szenen ineinandergreifen, und schließlich auch durch die erwähnte Anrede ad spectatores die Zuschauer selbst mit hineingezogen werden. Phantastik und Realität werden völlig gemischt, jede Möglichkeit einer bestimmten Realitäts- oder Geschehenssphäre wird aufgehoben. Die Freude an Unruhe, Wirrnis, an Unklarheit schaltet mit den willkürlichsten und heterogensten Elementen. Wo die Personen gar nicht mit Eigennamen benannt sind, sondern mit inhaltlich be-

zeichnenden Attributen, der Kaiser, der Kanzler, geschieht es, weil es auch da nicht auf eine im Zusammenhang als identisch festzuhaltende Person ankommt, sondern auf die inhaltliche, für das gegenwärtige Moment die Färbung abgebende Bedeutung. Es ist auch da nur das Typische oder das die allgemeine Stimmung Hergebende, nicht ein bestimmter Kaiser, sondern das Kaiserliche.

Die eigentliche Kunst des alten Goethe ist die Lyrik. Nicht nur daß ein neuer Frühling lyrischer Produktion im West-Oestlichen Divan Knospen und Blüten treibt, auch der zweite Teil des Faust ist voller Lyrik, ja ist nichts als Lyrik. In Prosa ist es die Betrachtung, die der Lyrik entspricht, und auch diese gern in der Form des Spruchs, des Epigramms. Es ist auch da ein geistreiches, formulierendes Denken. In den Wanderjahren ist die Vorliebe Wilhelms, d. i. Goethes, für diese Form direkt ausgesprochen: „Besonders achtete er die Hefte kurzer, kaum zusammenhängender Sätze höchst schätzenswert. Resultate waren es, die, wenn wir nicht ihre Veranlassung wissen, als paradox erscheinen, uns aber nötigen, vermittelst eines umgekehrten Findens und Erfindens rückwärts zu gehen und uns die Filiation solcher Gedanken von weit her, von unten herauf, wo möglich, zu vergegenwärtigen.“ Das Geistreiche formulierter Betrachtungen hat auch im Faust seine Stelle, und der Witz verschmäht nicht das reine Wortspiel. Die keusche Luna launet grillenhaft. Bescheidenheit ist sein beschieden Teil.

Die Lyrik selbst wird jetzt völlig undramatisch. Alles ist Stimmung oder Zustandsschilderung. Statt Handlung gibt Goethe Beschreibung, Bilder, sinnliche Anschauung, wie das Rembrandtsche Bild der Vollmondnacht. Dabei ist es auffallend, wie jetzt dem Greise reine Sinneseindrücke gegenwärtig werden, in der Erinnerung wie unmittelbare Erlebnisse sich aufdrängen. Wie fühlt man es unmittelbar auf der Haut, wenn es beim Wasserfall heißt:

Umherverbreitend duftig kühle Schauer.

Oder wie Homunculus die sinnliche Wirkung der Atmosphäre auf dem Wasser schildert:

Hier weht gar eine weiche Luft,
Es grunelt so und mir behagt der Duft.

Als Goethe die Hölle von Mephistopheles schildern läßt, muß ihm die Erinnerung an den Schwefelgestank die Kehle gereizt haben, und er läßt ihn hinzufügen: die Teufel fingen sämtlich an zu husten. Auch die Steigerung des sinnlichen Eindrucks durch Vervielfältigung der Sinnesbeteiligung, Vermischung der Sinneseindrücke verwendet Goethe jetzt:

Tönend wird für Geistesohren
Schon der neue Tag geboren.
Lass deine Leuchte, Kleiner, tönend scheinen.
Von buntesten Gefiedern
Der Himmel übersät
Ein klingend Meer von Liedern
Geruchvoll überweht.

Zuweilen wird auch ein schon geformter künstlerischer Sinneseindruck in die Sprache übersetzt, wie bei modernem Dichten Gemälde in die Sprache übertragen. Die Geschichte von St. Joseph in den Wanderjahren, die gemaltes Marienleben lebendig macht, läßt dies Poetisieren und Dramatisieren gemalter Szenen bis in die Zeit der Wahlverwandtschaften zurückverfolgen.

Die Bilder, die in Worten vor uns hingezaubert werden, sind mit Vorliebe schon dem impressionistischen Stimmungskreis entnommen. Alles Flimmernde, Zitternde, ständig Bewegte kehrt immer in Versen wieder. Die Eingangsszene des zweiten Teils des Faust ist der wunderbarste Hymnus auf alles, was leuchtend funkelt, was nebelhaft schwimmt, was schwankend wogt, was blendend scheint und sprühend schäumt. Sie endigt mit dem impressionistischen Programm:

Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben.

Eine kleine moderne Seestudie liegt in den Worten:

Blinkend, wo die Zitterwellen
Ufernetzend leise schwellen.

Ein Notturno mit Mondschein:

Blicke ruhig von dem Bogen
Deiner Nacht auf Zitterwogen,
Mildeblitzend Glanzgewimmel,
Und erleuchte das Getümmel,
Das sich aus den Wogen hebt.

An ein berühmtes Bild von Velasquez erinnern die Verse:

Die Piken blinken flimmernd in der Luft
Im Sonnenglanz durch Morgennebelduft.

Und vielleicht versagt die Malerei, die ganze Plötzlichkeit der Impression wiederzugeben, die in dem Feuerwerk der Verse liegt:

Irrfunkenblick an allen Enden,
Ein Leuchten, plötzlich zu verblenden.

Die Beobachtung der farbigen Schatten hat Goethe in der Farbenlehre beschäftigt, aber auch sie hat in einer Impression einen poetischen Ausdruck gefunden:

Siehst auf und ab lichtgrüne schwanke Wellen
Mit Purpursaum zur schönsten Wohnung schwellen.

Indem die Intensität solcher Sinneserfahrungen sich mit der rhythmisch begleitenden Körperbewegung verband, wurde eines der lebendigsten, Sehen und Fühlen vereinenden Meeresbilder:

Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,
Die gegeneinander sich funkelnd zerschellen.
So leuchtets und schwanket und hellet hinan:
Die Körper, sie glühen auf nächtlicher Bahn.

Alle diese Bilder übten schon die Kunst, nicht zu erfinden, sondern etwas Erlebtes, Gesehenes in Worte zu übersetzen. Diese späte Kunst Goethes ist in der Tat vom Gegenstand unabhängig, nicht mehr auf die Geschichte, die Gestaltung der Fabel angewiesen. Sie ist im höchsten Sinne Wortkunst. Die Forderung, den Gegenstand so einfach, so bekannt als möglich zu wählen und alle Kunst durch die Behandlung hineinzubringen, ist nirgends so sehr als im II. Teil des Faust erfüllt. Die Umsetzung in Worte, in Verse, in das ein langes Leben hindurch gehandhabte Material, das ist jetzt

der Reiz, den Goethe im Dichten findet, und den der Leser nachempfinden muß. Es ist eine Kunst des Uebersetzens, Uebersetzens des Lebens in Worte. Deshalb knüpft Goethe jetzt so gern an etwas Gegebenes an, dichtet um wie im Divan, oder übersetzt Gemaltes in Tönendes. Ganze Szenen des Faust, wie die Maskenzüge, ja der II. Teil überhaupt, enthalten nichts als die durch ein Programm locker zusammengehaltene, durch eine das Vielfältigste zulassende Situation motivierte Uebersetzung von Erfahrungen, Erinnerung an dieses reiche, reichste Erleben. Das ist es, was man so leicht übersieht, wenn man nach Bedeutung sucht. In dem Maskenzug bei Hofe ist die ganze Gärtnerei in Verse und Worte umgesetzt. Der Genuß an der klingenden Formel für gedrängte Erfahrungen, für verdichtete Schilderungen einfacher Zustände soll den Genuß bedingen. Die Bedeutung liegt in der Kunst dieser Formulierung, dieser Wortfügung. Diese Kunst ist freilich einzig, unerschöpflich, und nur ein Versuch bleibt es, den Reichtum der Mittel annähernd zu charakterisieren.

Es ist auch da zunächst die Sinnlichkeit der Worte, die Prägnanz, die die Verse so reich und gesättigt werden läßt. Das ist auch die Bedeutung des Symbols, des Typus in Goethes Denken der letzten Zeit, nicht zu abstrahieren, vom Einzelfall zum Allgemeinen zu gehen, sondern das Allgemeine, die vielen Fälle zu versinnbildlichen, eine Anschauung herzustellen, die an Fülle, Sättigung des Inhalts doch nicht einen einzelnen Fall nur wiedergibt, sondern wie einen Extrakt aus tausenderlei Erfahrungen, der aber die volle Sinnlichkeit jeder einzelnen nicht verläßt. Ein prächtiges Beispiel sind die Raufbold-Worte in der Schlachtszene:

> **Wenn einer mir ins Auge sieht,**
> **Werd ich ihm mit der Faust gleich in die Fresse fahren**
> **Und eine Memme, wenn sie flieht,**
> **Fass ich bei ihren letzten Haaren.**

Abgenutzte, verbrauchte Worte gewinnen jetzt ihre alte, wörtliche Bedeutung wieder, bekommen den Inhalt zurück, der im Worte ruht, wenn man es allein für sich spricht und

nicht schnell in einem Zusammenhang nur als mitklingend verwendet. Musterhaft heißt nicht bloß, wie heute meist, recht gut, sondern wirklich ein Muster darstellend. „Musterhaft in Freud und Schmerz". „Gegründet" wird inhaltsschweres Adjektiv, etwas das Grund hat.

Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft!
Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft!

Verein wird wieder Vereinigung, das sichtbare Zusammen, und das Wort heiter, Heiterkeit hat jetzt eine so volle Bedeutung, daß man an die Bläue des Himmels denken muß, um den Ernst des so leicht wiegenden Wortes zu verstehen. Oder Goethe benutzt volkstümliche Wendungen, um den Inhalt konkreter, sinnlicher werden zu lassen, und ein Wort für den Inhalt mehrerer einsetzen zu können. „Wollte Gott euch mehr betagen", (es Tag werden lassen bei euch). Oder:

Eule will ich deinetwegen
Kauzen hier auf der Terrasse!

„Der hat ins Wespennest gestört." Gestochen und aufgestört würde die gemeine Prosa hier verbrauchen. Das Wundervollste, wie die leise Senkung einer Hügelsilhouette beschrieben wird als „die Hügel in das Tal gemildet".

Die Sätze werden jetzt gefüllt, daß nur ein ganz langsames Lesen ihren vollen Gehalt ausschöpft, wie man nur schwer und langsam Felsblöcke hebt.

Einer sitzt auch wohl gestängelt
Auf den Ästen der Zypresse,
Wo der laue Wind ihn gängelt
Bis zu Taues luftger Nässe.

Mit dieser Fülle von Vorstellung und Bild drückt Goethe in den letzten drei Worten das abstrakte inhaltlose „bis zum Morgen" aus. Um zu komprimieren, bildet er Wortzusammensetzungen von unerhörter Kühnheit und Schönheit. „Erfüllungspforten findet flügeloffen". Gaukeltanz, Wölbedach, Geistermeisterstück, Wimmelscharen, pantoffel-

füßig usw. Und er findet einen Reichtum an Nuancen, den der Leser oft kaum gleich zu fassen vermag:

Dunstge Fackeln, Lampen, Lichter
Dämmern durchs verworrene Fest!

Ein dunkler Nebel deckt sogleich den Raum.
Er schleicht sich ein, er wogt nach Wolkenart,
Gedehnt, geballt, verschränkt, geteilt, gepaart.

Nicht nur mehrere Worte, ganze Sätze werden in eins zusammengezogen: „Damit du mich erwachend nicht erfreust," das bedeutet in Prosa, damit du nicht erwachst, obwohl ich mich dich wachend zu sehen freuen würde.

Die Sinnlichkeit der Worte und Sätze steigert sich aber, indem nicht nur die Bedeutung, sondern schon der bloße Klang dem Sinneseindruck angepaßt wird. Eine Fülle wunderbarster Onomatopoesien unterstützt im Faust II den Eindruck des Vernommenen:

Da bräts und prudelts
Da kochts und sprudelts.

Es ist Tonmalerei wie in moderner Musik, und das Geräusch des Windes im Schilf des Ufers am Peneios, das bedeutet nichts, es ist reine Impression, Musik:

Rege dich du Schilfgeflüster,
Hauchet leise Rohrgeschwister,
Säuselt, leichte Weidensträuche,
Lispelt, Pappelzitterzweige.

Wagnersche Musik, Gesang der Rheintöchter klingt aus den Versen:

Wir säuseln, wir rieseln, wir flüstern dir zu.

In den Versen des Trinkers hört man die schwere Zunge des Trunkenen, die in sinnlosen Worten dem vom Alkohol erzeugten Bewegungsdrang nachgibt:

Und so trink ich, trinke, trinke!
Stosset an ihr, tinke, tinke!
Du dort hinten, komm heran!
Stosset an! So ists getan!

Es ist das modernste Trinklied und in Dehmels Trinklied: Dagloni, gleia, glühlala an Echtheit und Einfachheit nicht er-

reicht. Wie in moderner Lyrik werden Rhythmus und Klang nach ihrer stimmunggebenden Bedeutung, statt der logisch ordnenden, ausgenutzt, am ergreifendsten in den schütternden Rhythmen und dem dumpfen Klang der Verse:

Da hinten, da hinten! von ferne, von ferne
da kommt er, der Bruder, da kommt er — der Tod.

Faust selbst erläutert die Stimmung: „Ein düstres Reimwort folgte — Tod. Es tönte hohl". Aber auch rein klangliche Kompositionen, Akkorde, A- und O-Gedichte entstehen, und sind rein musikalisch anzuhören, wie die Worte Helenas es kundgeben:

Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

Nicht sinnvoll, aber klangvoll muß man den Sirenengesang sprechen und hören:

Wir sind gewohnt,
Wo es auch thront,
In Sonne und Mond
Hinzubeten; es lohnt.

Oder das kräftigere A-Gedicht:

Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm, dicht an Stamm hinan.

Und so klingt der Faust aus in Versen, die man hören muß wie Glockenklang, ebenso tönend in vollen Klängen, aber auch ebenso bedeutungsvoll, erfüllt von mystischer Stimmung. Deshalb darf man auch nicht wissen wollen, was das Vergängliche, das Unzulängliche, das Unbeschreibliche denn Bestimmteres enthalten. Gerade in der Unbestimmtheit, dem mystischen Dunkel, wie der späten Rembrandtschen Bilder, liegt die Stimmung, und nur, wem diese Silben Vergängliche, Gleichnis, zu schwellenden, nachklingenden Tönen werden, der fühlt, wie hier ein Leben und ein Werk eingeläutet werden, der hört den Chorus mysticus:

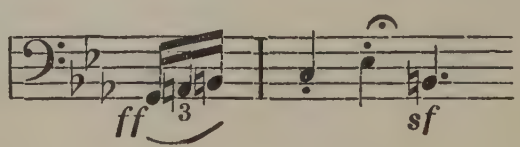
Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wirds Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ists getan:
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan.

Goethe, der Augenmensch, hat für Beethovens Musik wenig Sinn gehabt, aber diese Verse des Faust verbinden ihn auch mit Beethovens letzten Werken, in denen es ebenso auf Klang und Stimmung und auf Auflösung der Form hinausläuft. Diese Auflösung des strengen gleichmäßigen Zusammenhangs, das scheinbar Willkürliche der Folge ist das, was man zuerst an den letzten Sonaten, Quartetten erfaßt. Nicht mehr die Architektur eines logisch gefügten Satzes herrscht, sondern eine Freiheit, die oft ganz phantasiemäßig sich ergeht. Bezeichnend dafür sind die Unterbrechungen, die Episoden, die sich als kurze, selbst wieder ganz unerwartet abbrechende Adagios in Allegrosätze einschieben. (Sonate op. 109, 1. Satz.) Ein mehrmaliger Wechsel im Tempo, in der Tonart, im Takt innerhalb desselben Satzes ist nichts Seltenes in den letzten Werken. Eine Vorliebe für unvermittelte Uebergänge in das Neue, für Ueberraschungen äußert sich, ein sprunghaftes musikalisches Denken. Ein dafür bezeichnender Uebergang mit den Sprüngen über mehrere Oktaven findet sich in der Sonate op. 111.

Es geht dort zu einem gehalteneren Thema über, und, sehr bezeichnend, setzt plötzlich und unvermittelt nach dem Adagio

die Ueberleitung zum ersten Thema mit demselben Akkord ein, wie sie vor dem zweiten geschlossen hatte, als läge nichts dazwischen, und charakterisiert so dieses zweite Thema als Episode, Intermezzo.

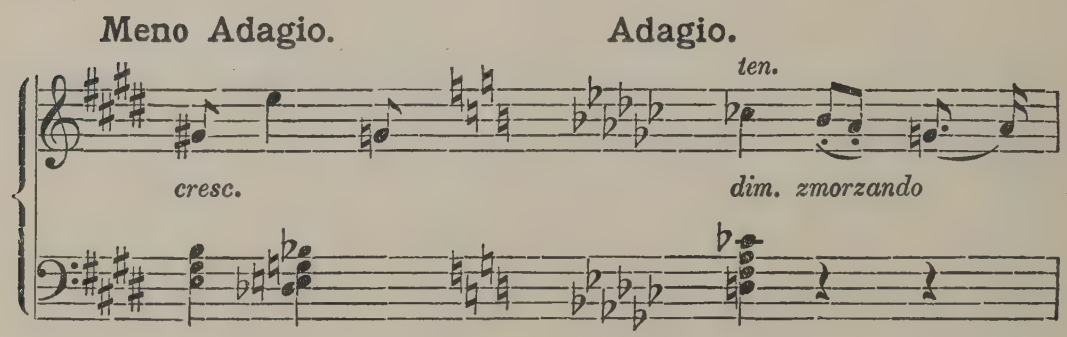
Die Themen selbst werden nicht mehr strophisch entwickelt, zu einem längeren melodiösen Zusammenhang, sondern motivisch. Oft ist es wie ein kurzer, prägnanter Ausruf, wie das Thema in op. 111:



oder ganz freie, improvisierte Rezitation, wie in op. 110.

Adagio ma non troppo. ♪ = 66.
una corda
Recitativo.
Ped.
Più Adagio.
Andante.
cresc.
Adagio.
p
tutte le corde
Ped.
sempre tenuto

cantabile
3
dim.
una corda
ritard.


Meno Adagio.
Adagio.
ten.
cresc.
dim. smorzando

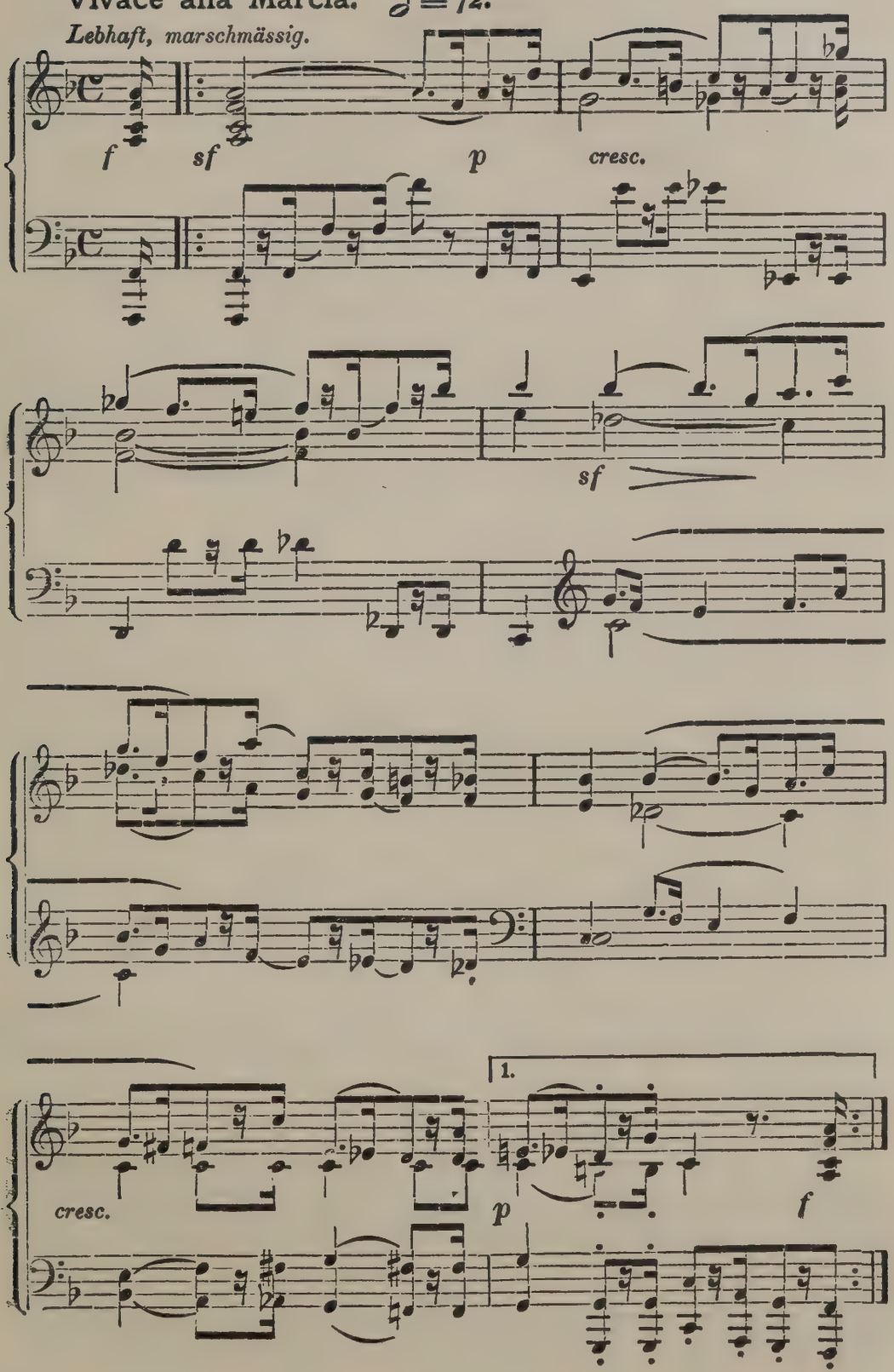
Adagio ma non troppo. ♪ = 60.
1 2
1 6
p tutte le corde cresc.
dim.
Ped.

Arioso dolente. (Klagender Gesang.)
p

Op. 101.

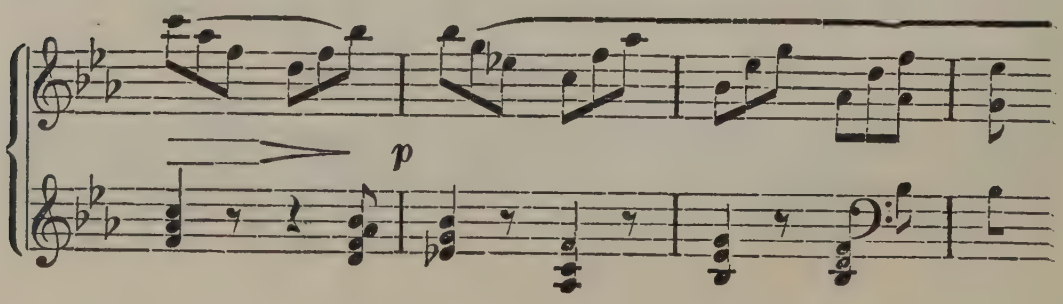
Vivace alla Marcia. ♩ = 72.

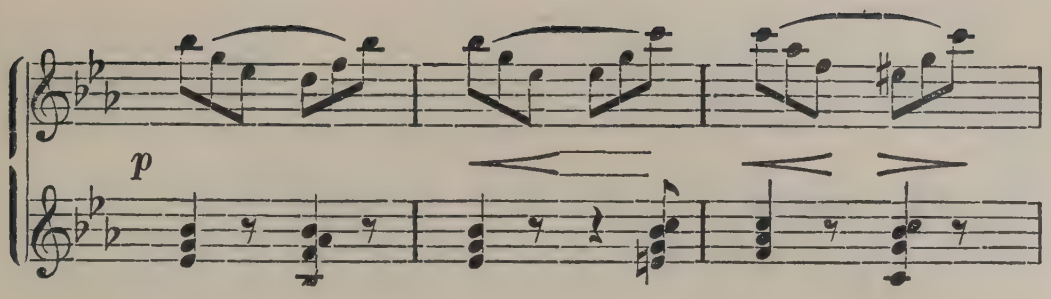
Lebhaft, marschmässig.



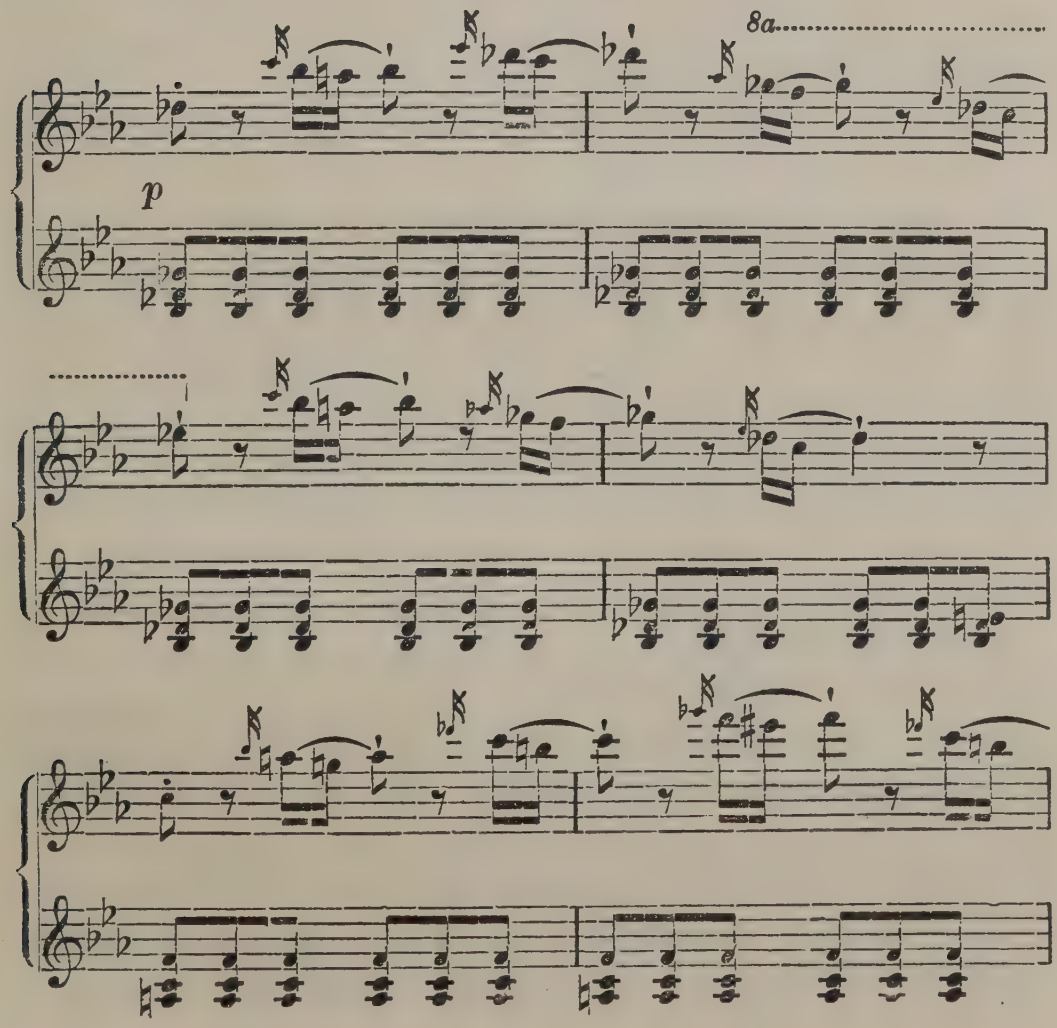
In dies Rezitativ klingt plötzlich ein Nachtigallenschlag hinein. Was diese Rezitative in ihrem Verlauf motiviert, ist etwas gar nicht musikalisch allein zu Fassendes, sondern ein Gefühl, ein ungeschriebener und ungesprochener Text, der dem Ganzen zugrunde liegt. Die Musik selbst ist nur Ausdruck. Es ist auch hier Lyrik, Lyrismus der Motive, und die Sonaten, die einzelnen Sätze sind wie eine Oper mit seelischen Vorgängen verbunden; nicht der musikalische, der Erlebniszusammenhang gibt ihnen ihre Tiefe, das Lebensvolle. Es ist Programmusik höchsten Stiles, und in einigen Werken hat Beethoven das Programm selbst angegeben. Les adieux, L'absence et Le retour, op. 81 a, oder der schwer gefaßte Entschluß im Quartett op. 135. Das Mittel impressionistischer Kunst, die Stimmung des lyrischen Motivs durch Wiederholung eindringlicher zu machen, zu steigern, verwendet Beethoven wie Rembrandt und Goethe in diesen späten Werken beständig.

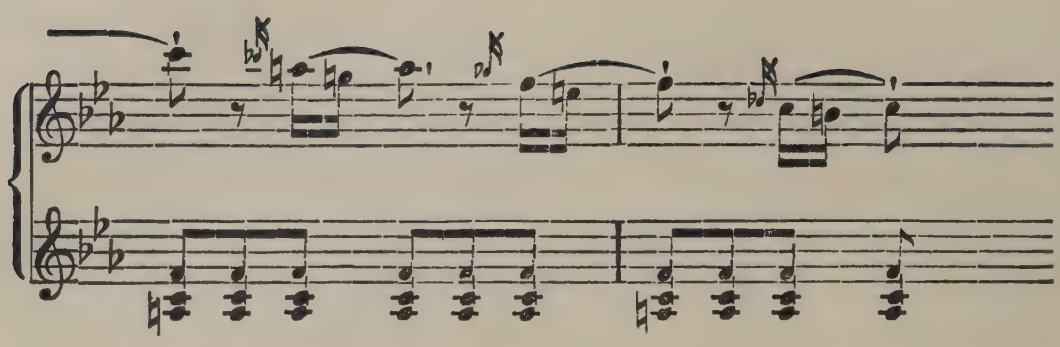
Diese Wiederholung dient aber vor allem dazu, statt einer gestalteten musikalischen Phrase eine gleichmäßige Unruhestimmung zu erzeugen, durch denselben, ständig wiederkehrenden Rhythmus eine wiegende oder zuckende, tanzende oder marschmäßige Bewegung des Körpers zu erzielen. Schon die Siebente Symphonie (A-Dur) begeistert durch ihren anfeuernden daktylischen Rhythmus, Märsche und Tänze finden sich in den letzten Quartetten (op. 132), in der Sonate op. 101. Ein wiegender Rhythmus, der sich gestaltlos, melodielos in gebrochenen Akkorden wiederholt, drückt die Freude des Wiedersehens in der genannten Sonate aus (op. 81 a). Die Verwandtschaft des Stiles macht es, daß wir hier Wagners Waldweben anklingen hören. Diese wiegende Figur hat etwas Inniges.





Als dann die Freude ausgelassener wird, führt Beethoven eine spielende, hüpfende Figur ein, die auch nur durch ihren sinnlichen Reiz innervierend, aufstachelnd wirkt, als ob man immerfort gekitzelt würde.



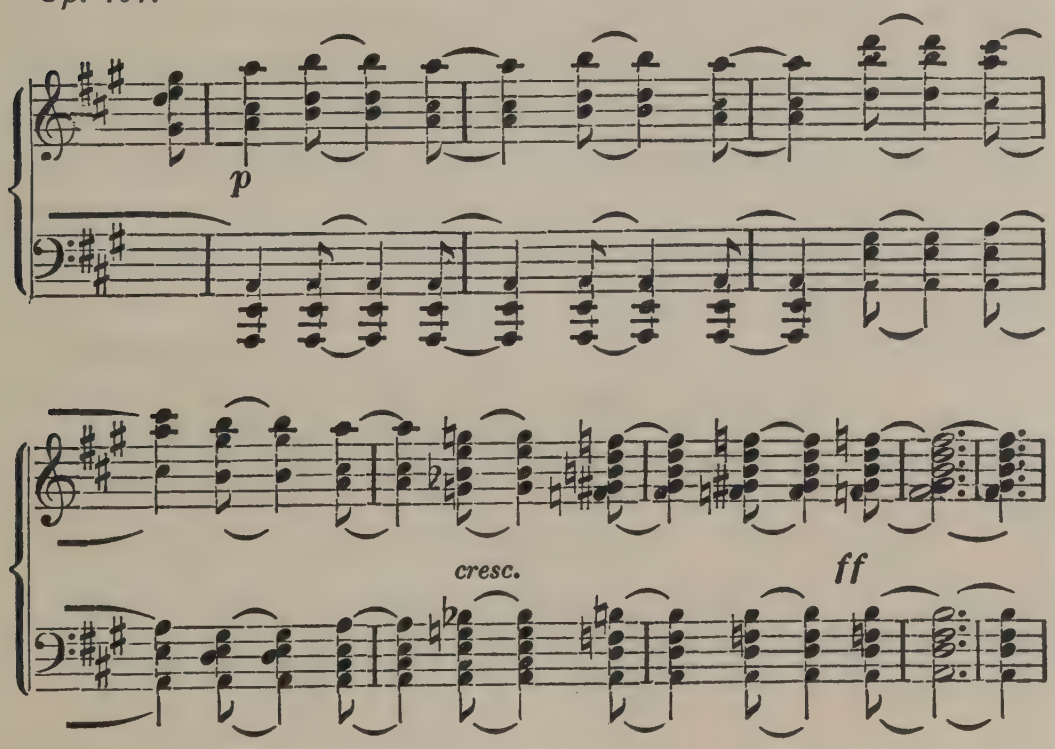


Oder er beginnt stimmungsvoll in der Neunten Symphonie mit einem lange anhaltenden, chaotischen Geräusch, in das die Quintenschläge nacheinander von höheren zu tieferen Oktaven hineinschlagen wie Lichtblitze, bis sich aus diesen Schlägen immer dringender eine bestimmtere Figur herausarbeitet, und schließlich siegreich das Thema aus dem Nebel des wogenden Tremolos herausdringt. Die Stimmung ist so mystisch großartig, so formlos erhaben, daß man die Worte der Schöpfungsgeschichte in Tönen zu vernehmen glaubt.

Mit dieser Neigung zu Stimmungsrhythmen geht einher die Steigerung des sinnlichen Klanges, die Kunst der Akkorde. Der erste Satz der Siebenten Symphonie packt nicht nur durch seine zündenden Rhythmen, auch die Klangfarbe, die vollen, prächtigen Akkorde ziehen an dem Ohr vorüber, mit dem Glanz des Eindrucks, als ob eine glänzend uniformierte Reiterschar im Sonnenlicht vorübertrabt. Die Adagio-Motive aus späten Werken werden immer einfacher, schlichter, aber diese Kunst des Klanges macht sie so reich, so seltsam, wie die Kunst der Farbe die späten Bilder Rembrandts. Im Andante des großen B-Dur-Trios geht eine geradezu lächerlich einfache Melodie in Akkorden, die 6—8 Töne enthalten, so daß der Klang in rauschender Fülle ertönt, und zugleich sich das eigentümliche Zittern des Klanges einstellt, das die Schwebungen der zusammenklingenden Töne ergeben. Man hört die Rauhigkeit. Diese Rauhigkeit gibt den Tönen etwas Geheimnisvolles, macht sie unbestimmt, umhüllt sie wie mit Atmosphäre. Schon in diesem Beispiel finden wir dies gerade von Beethoven verwendete Mittel, die Vielfältigkeit und Rauhigkeit des Klanges

zu erzielen, indem er die Töne weit auseinanderlegt. Weitgespannte, h o h l e Oktavengänge, wie Marx sie nennt, begegnen einem auf Schritt und Tritt in den letzten Werken. In diesem Ausdruck „hohl“ liegt das Resonierende, das Nachschwingende, Vibrierende, als ob man gegen eine Trommel schlägt. Durch solche weiten Lagen erreicht Beethoven im Adagio der Klaviersonate op. 111 mit einer Melodie, die klingt als ob ein Dorfmädchen etwas vor sich hinsingt, eine Wirkung von unbeschreiblich seltsamer, matt schimmernder Wirkung. Oder man nehme eine Stelle aus der Sonate op. 101.

Op. 101.

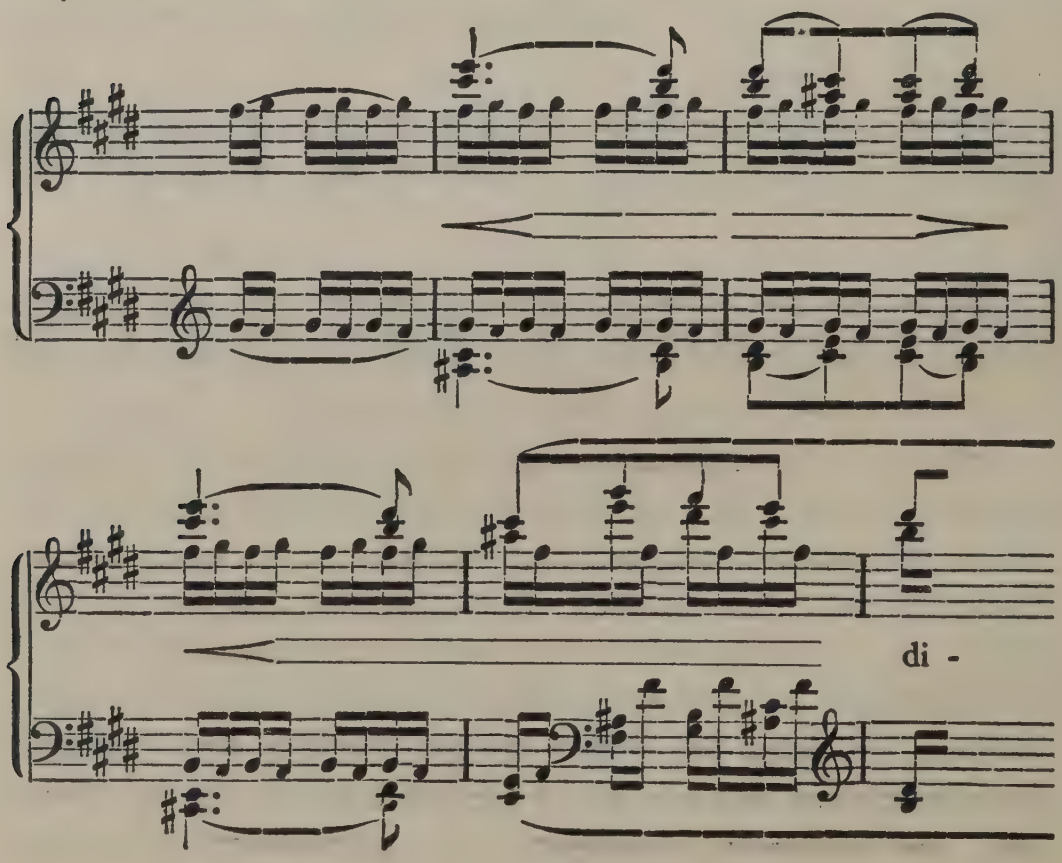


Hier ist das Melodiöse überhaupt ausgeschaltet, bloße Akkorde schieben sich hin und her, so daß das Ohr von der Besonderheit und Rauhigkeit des Klanges erregt wird. Dieses Bedürfnis nach dem Rauhen, Komplizierten und nervös Unruhigen ist auch in dieser späten Musik Beethovens der Grund des Reichtums an Disharmonien, und es erfordert ein langes Studium, bis man bei vielen späten Werken den Eindruck überwunden hat, daß ein wirres Geräusch einem um die Ohren tönt. Die kühnsten Bildungen, die ungewohntesten Klänge

und Fortschreitungen sind verwendet, und die neuesten Bestrebungen in dieser Richtung können sich auf Beethoven berufen. Diese Disharmonien, die dem Bedürfnis des Ohres so oft entgegenklingen, bedingen dann wieder eine Steigerung des Ausdrucks, der die Lyrik, das Programmatische dieser Musik so tief und erschütternd macht.

Die letzten Werke verwenden mit Vorliebe in den Allegrosätzen eine Art von Fugato in der Absicht, ein Motiv von Nebenstimmen immer reicher umranken zu lassen, die Unruhe immer zu steigern. In den Adagios wird das Thema mit Variationen zur Regel, und diese Variationen bestehen fast immer darin, den Klang der einzelnen Melodietöne zu vervielfältigen, sei es durch Bereicherung der Akkorde, ober aber durch jene Art von Brechung der Akkorde, die jeden Ton in eine unmelodiöse Figur auflöst, Triolenfiguren, oder zuckende, vorschlagartige Figuren, in Tremolos, oft mit der erregenden Wirkung von Synkopen und der wirren Unruhe verschiedenteiliger Rhythmen. Eine

Op. 90.



interessante Stelle aus der Sonate op. 90 bringt eine trillernde Begleitfigur, um das Motiv in Vibration erklingen zu lassen, sorgt aber zugleich für die feine Rauhigkeit jedes Klanges, indem die trillernde Figur dissonierend geht, immer fis oben und gis unten, oder gis oben und fis unten zusammentreffen.

Diese Mittel haben zusammengewirkt, der schlichten Arietta der letzten Klaviersonate ein immer reicheres, gesteigertes Leben zu verleihen. Immer dichtere Haufen von Figuren und Tönen werden in das Motiv hineingeführt, die Brechung und Rauhigkeit steigert sich beständig, bis die Melodiestimme in hoher Lage zwischen einer tremolierenden Begleitung und einem trillernden orgelpunktartigen zweigestrichenen G hindurchgeht oder über dieses hinwegsteigt. Es schwirrt und flimmert um die Ohren, daß eine Steigerung nicht mehr möglich ist, und nichts mehr nach Allegro oder Presto eines Schlußsatzes verlangt. Beethoven hat sich bei dieser letzten und gewaltigsten Sonate mit zwei Sätzen begnügt. Die Kunst aber, aus einem einfachen Motiv, fast aus einem Nichts einen unermeßlichen Reichtum hervorzuzaubern, ist hier zu einem Grade emporgestiegen, daß Beethoven die Kunst zum Vorwurf gemacht ist. Es ist aber nichts anderes, als wenn Rembrandt ein Familienbild, Goethe eine Maskenszene über alle Selbstverständlichkeit zu dem Reichtum seltenster künstlerischer Mysterien erheben.

IX. Der Impressionismus als Endstil von Kulturen. Hellenismus. Rokoko.

Der Impressionismus als Stil einer Zeit ist öfter in der Geschichte der Kultur aufgetreten. Bedeutet er auch da das Ende einer Entwicklung, das Altern eines in ununterbrochener Kontinuität wachsenden Kultur-Organismus? Die Geschichte allein kann uns darüber belehren, logische Gründe vermögen es nicht zu entscheiden. Wir begreifen wohl, daß mit zunehmender Erfahrung wissenschaftlich-praktischer Art, mit Anhäufung des Bildungsstoffes, die Systematik immer schwieriger wird und jedem, der in eine späte Kultur hineintritt, eine Fülle von Wissensballast aufbürdet, die ihm den Flug in die Höhen der Abstraktion lähmt. Die Kenntnis vieler Lebensverhältnisse, der Sitten anderer Zeiten, der historischen Veränderungen vermag die moralische Skepsis zu erzeugen. Die Vergrößerung des politischen Körpers, das Anwachsen eines Staates erklärt die stärkere Schematisierung der Verwaltung, die Entfernung zwischen dem politischen und dem Privatinteresse des einzelnen. Aber es wird schon schwieriger, solche Gründe aufzuzeigen für das Versagen der dramatischen Gestaltungskraft in den Künsten. Es wäre denkbar, daß wegen der Unbefriedigung, die der logische Trieb des Menschen in den Wissenschaften und der Ethik erfährt, er sich erst recht auf die Künste würfe und mit um so stärkerer Gewalt dort zum Ausdruck käme. Auch besteht kein logischer Grund, daß die Kulturentwickelung beständig im Sinne der Bereicherung der Erfahrungen und der Mittel des Lebens fortschreiten müsse. Es kann, wie es auch im Leben des einzelnen nachweisbar ist, auf eine Periode des Erwerbens und Erfahrens eine des Ver-

arbeitens und Ordnens folgen, eines Abschlusses gegen das, was in Fülle sich vom neuen hinzudrängen will, und einer bewußten Auswahl aus dem vorhandenen Material. Dennoch wollen wir nicht bestreiten, daß diese mehr mechanischen Gründe dazu beitragen, eine impressionistische Kulturphase zu unterstützen, ihr zum Ausdruck besonderer Reife zu verhelfen, so wie wir überzeugt sind, daß der modernste Impressionismus allen ähnlichen der Vergangenheit an psychologischer Finesse, an musikalischem und malerischem Raffinement voraus ist. Die Tatsache aber, daß auch heute noch die Bildung vieler Künstler eine ganz geringe sein kann, und doch ihr Schaffen ganz im Sinne des Impressionismus erfolgt, macht den Einfluß der Vervielfältigung aller Erfahrungen auf den einzelnen als einzige Erklärung des Impressionismus einer Zeit hinfällig und verweist uns wieder auf eine immanente Kulturentwickelung, eine Stilfolge. Soweit wir dabei sehen können, bestätigt sich, daß der Impressionismus Altersstil ist, ein Ende.

Wir können das Ausleben der Kultur verfolgen, die für die moderne Welt Führerin und Lehrmeisterin gewesen ist, der hellenischen. Das Bild, das wir von ihrem Ausgang gewinnen, ist lückenhaft, beschädigt. Aber was uns noch irgendwie von der spätgriechischen und spätrömischen Kultur erreichbar ist, ergibt in seiner Gesamtheit ein Bild, das wir unbedenklich impressionistisch nennen. Das Allgemeinste, die Verwandtschaft unseres Wissenschaftsbetriebes mit dem alexandrinischen, der modernen Geldwirtschaft, des Luxus und der Sittenlosigkeit mit denen der römischen Kaiserzeit, sind allgemein bekannt. Wir stellen deshalb die uns bekannten Züge zu einer Charakteristik des Auslebens der antiken Welt zusammen.

a) Hellenismus und römische Kaiserzeit.

Hellenismus heißt die letzte Phase griechischer Kultur, nach dem Tode Alexanders des Großen, politisch ist es die Zeit der Diadochen, der Zerfall des griechisch-makedonischen Weltreiches bis zur völligen Vernichtung hellenischer Selbständigkeit

und Uebergabe der führenden Rolle in Kultur und Politik an die Römer. Diese übernehmen mit der Herrschaft über die Griechen zugleich deren Kultur, eine alte abgelebte Kultur, die den Reife- und Verfallprozeß beschleunigt, der sich inzwischen auch im politischen und sittlichen Leben Roms vollzieht. Ohne originelle Kultur geistig-künstlerischer Art, begabt für Politik, Verwaltung, ist Rom in seiner Kunst bereits mit hellenistischen Elementen, also Produkten gleichzeitiger hellenischer Alterskultur durchsetzt. Die klassische Zeit lateinischer Dichtung und Kunst, die Zeit des Cicero, Vergil, Horaz ist deshalb nur relativ eine klassische Zeit, steht, nur temperiert durch klassizistische Formen, in vieler Beziehung hellenistischer Kultur näher, als der hoch-klassischen griechischen Periode der großen Tragiker, der Architektur, Plastik und Philosophie des 5. Jahrhunderts. Die Richtung, die die römische Kultur nach der klassizistischen Periode des Augustus einschlägt, ist in ihrem Ziel dieselbe, wie sie der Hellenismus repräsentiert, nur daß infolge des Mangels jeder originalen Kunst und Tradition dieser Kunst die hellenistischen Vorbilder leicht ins Grobnaturalistische verkehrt werden, und die römische Kunst vorzugsweise Porträtkunst ist. Wenn wir die erhaltenen Denkmäler römischer Kunst und Dichtung, die fast ausschließlich auf hellenistische Vorbilder zurückgehen, benutzen, um den Altersstil dieser Kulturentwickelung zu charakterisieren, so müssen wir von der Vergröberung der originalen hellenistischen Kunst durch römische Umbildung stets etwas abziehen, um den verfeinerten, weltstädtischen Ton des Hellenismus zu treffen. Wir können zugleich die griechische und römische Endphase der Entwickelung als eine Einheit betrachten; die Charakteristik gilt für beide gleich. In ihrer Unbegabtheit für Kunst haben die Römer den Impressionismus der Sitten und des Lebens auf die Spitze getrieben. Die Sittenlosigkeit, der politisch-moralische Verfall ist mit dem Bilde der Kaiserzeit untrennbar verbunden. So spielt Rom in dem Untergang der antiken Welt die Rolle, die etwa in bezug auf Kultur überhaupt in Deutschland Preußen übernimmt, nur daß die Beziehung

Roms zu Militär, Politik, Verwaltung eine noch spezifischere, ausschließlichere gewesen zu sein scheint.

Die Interesselosigkeit der großen Menge, besonders der Gebildeten für Politik und Verwaltung in der Verfallszeit, der Rückzug von allen Staatsgeschäften, leistet einem starren System und einer von aller Welt abgesonderten Bureaukratie Vorschub, einem öden Formalismus ohne Beziehung zum Leben. Dieser wird die Grundlage eines Geschmackes der Regierenden, für eine klassizistische, inhaltsleere Kunst, die die klassischen Formen hohl und äußerlich nachgeahmt übernimmt. Schon aus der hellenistischen Zeit gewinnen wir den Begriff der Hofkunst als eines in rückständigem Geschmack arbeitenden, formalen Klassizismus. In der römischen Kunst breitet sich dieser Geschmack besonders in der letzten Phase im 2. und 3. Jahrhundert unheilvoll aus. Nun wird uns niemand zumuten, den Stil unserer Zeit nach den öffentlichen Regierungsbauten oder den Denkmälern der Siegesallee zu beurteilen. Jeder empfindet: das ist imitierende Kunst, Pose, kein Stil, sondern Affektieren von Stil. Gegenüber dem Haus Wertheim in Berlin breitet sich das neue Herrenhaus aus, regelrecht nach altem Schema von Säulen und Gebälk errichtet, dem Laien antik, dem Kenner so unantik, das Antike affektierend wie nur möglich. In das Haus Wertheim strömen die Leute, in das Herrenhaus sieht man während der meisten Tagesstunden keinen Menschen eintreten; die Leere gähnt aus allen Winkeln. Das hat natürlich äußerliche Gründe. Aber wer zweifelt, daß, wenn es sich um bloße Besichtigung handeln würde, der Strom der Leute dieselbe Richtung nähme; und welches Gebäude für unsere Zeit charakteristisch, ist keinem fraglich. Wenn wir also den Archaismus und Klassizismus der römischen Hofkunst, besonders der spätrömischen Kunst von Hadrian bis Konstantin im ganzen übergehen, eine Kunst, die in Bildnerei und Dichtung immer nur als Versagen aller Schöpferkraft charakterisiert ist, so wird das Bild, das wir von der originellen Alterskultur dieser griechischen und römischen Spätzeit zunächst in der bildenden Kunst gewinnen, dem Impressionismus nicht wider-

sprechen, trotzdem die wichtigsten Zeugnisse, die Tafelbilder fehlen, die uns über die Art zu sehen belehren könnten.

Das Unplastische finden wir aber auch in der Architektur, und dies ist besonders gravierend. Das dem Hellenismus eigentümliche Architekturprinzip ist die Flächendekoration, die Auflösung aller plastisch-architektonischen Beziehungen in ein farbig-buntes Spiel reicher Flächenmuster. Die Wände werden mit kostbaren Marmorplatten belegt, die Säulen selbst aus verschiedenfarbigem Marmor gebildet, die Kapitäle mit Erz umkleidet, kostbare Hölzer, zum Teil wohlriechende zur Verschalung benutzt. Bunte Steine, Gold, Elfenbein, Glasplatten, Mosaiken, bemalter Stuck, alles muß herhalten, eine plastisch funktionelle Architektur durch eine optisch-materielle zu ersetzen. Kostbarkeit, Glanz und Farbe und der Materialwert spielen dieselbe Rolle wie heute in der Architektur und im Kunstgewerbe.

Die Bauformen sind die traditionellen des Säulentempels. Die herrschende Säulenform ist die jonische, d. h. die am Kapitell reich geschmückte und verzierte, die weiche, stoffliche mit hängenden, schlaffen Formen anstelle der dorisch aktiven. Säulen werden unorganisch mit Reliefplatten (Stylopinakia) und Inschriften, die Kapitelle mit Blättern, Ranken, figürlichem Schmuck versehen. Wo die dorische Form bleibt, wird der Echinus des Kapitells, der „Kraftmesser“ gradlinig, verliert seine Elastizität. Ueberhaupt schrumpft das Kapitell zusammen, die Säulen selbst werden schlanker, die Kannelierung wird nicht durch den ganzen Säulenstamm hindurchgezogen, sondern es bleibt der untere Teil glatt oder wird facettiert. Damit wird auch diese den Vertikalismus der Säule, die Spannung des Stehens ausdrückende Form nur als Schmuckform, als Flächengestaltung verwendet, das Glatte dem Rauhen entgegengesetzt. Die Triglyphen, die im dorischen Tempel pilasterähnlich einen Gegendruck gegen die erneute Last des Daches und Kranzgesimses symbolisierten, werden gehäuft und reines Dekorationsmotiv, Schmuck und Reichtum für das Auge. Der dorische Stil existiert nur noch, um in seinem Verfall das Unverständnis

dieser Zeit für Plastik zu offenbaren. Die Ordnung und gegenseitige Abwägung der Kräfte geht vollkommen verloren, indem man die Säulen in weitere Abstände stellt, als es die Beziehung schlanker Stützen zu einer schweren Last verträgt, und indem man den mittelsten Abstand noch einmal verbreitert, also wieder ohne jede Rücksicht auf die jeder Säule gleich aufliegende Last nach optisch-geometrischen Gesichtspunkten die Säulen zu Liniensystemen zusammenfaßt. Infolge dieser Verwendung der architektonischen Glieder als Flächenschmuck und Flächenteilung wie bei der in der romanischen Kunst wiederkehrenden Abwechselung zwischen geschlossener und geöffneter Wand durch Säulen zwischen Pfeilern, kann jene heute ganz geläufige Stilmischung eintreten, die jonische Gebälke mit dorischen Gliedern verbindet. Für die Gleichgewichtsrechnung fehlt eben der Sinn.

Der originelle dorische Stil pflegte die scharfen Absätze, die klaren Scheidungen verschieden funktionierender Glieder, die in gegenseitige Beziehung treten, als Seiten eines Körpers, als Wände eines Raumes, als Lasten und Stützen, als gedecktes und dachendes Gebälk. Daher eckige, kantige Formen. Jetzt liebt man den Monismus der Uebergänge, die Rundform im Grundriß, also den Körper mit einer fortlaufenden Grenzfläche und Räume, die ohne Winkel und Ecken und bei ungeheuren Dimensionen, wie das Pantheon, sich mit mystischem Unendlichkeitsgefühl am besten vertragen. Runde Säulenhallen werden in der Diadochenzeit für kleinere Heiligtümer die Regel, obwohl für architektonisch plastisches Gefühl ein rundes Gebälk auf Säulen etwas Sinnloses hat. Die von den Römern gepflegte Wölbung, der Kuppelbau, scheint hellenistischen Ursprungs. Vor allem aber tritt jetzt jene plastisch-architektonisch unmögliche Verbindung von Säule und Rundbogen, von Wand und Bogenspannung ein, die alle Ecken abschleift, alles ineinander übergleiten läßt. Uebergangsglieder tragen auch zur Häufung der Details in den Gebälken bei.

Die Verfeinerung des Empfindens zeigt sich architektosich, wenn anstelle der Säulen feine, dünne Stäbe benutzt

werden, schlanke Thyrsusstäbe, Palmenstämme, Blumenstengel, zwischen denen dünne Laubgewinde schweben, und mit zierlichen feinen Linien die Felder der Wand umrahmt werden. Der Reiz der pompejanischen Dekoration, besonders der späteren Stile, des dritten und vierten Stiles, besteht ganz in diesem Ueberstreuen der Fläche mit dünnen, feinen Gewinden und Ranken, kapriziösen Ornamenten, von Tieren, Menschen und Pflanzen, die in ornamentale Linien auslaufen, filigranartig und wie mit Punkten übersäet. Das Hineinsetzen kleiner, grell gefärbter Figuren in ein großes dunkles Feld wirkt spielerisch und überraschend, wie die Akzentuierung großer Wandflächen durch kleine Marmor- oder Metallreliefs. Die Sprödigkeit und gewisse Zopfigkeit, in der solches Ornament den Reiz des Seltsamen noch steigernd, in Pompeji auftritt, ist vielleicht durch römischen Klassizismus verstärkt. Aber dennoch ist der Gesamteindruck ein reicher, zerstreuender, prickelnd feiner. Es ist der Groteskenstil, den die späte Renaissance (Raphael) pflegt; heute entspricht ihm das feine Faden- und Perlenspiel, das mit elektrischen Beleuchtungen getrieben wird.

Unklassisch reich und zerstreuend, formlos und ungebunden ist dieser unklassische Architekturstil auch in den Gesamtanlagen. Jetzt entstehen malerische, mit reichen Verschiebungen, Ueberschneidungen, Häufung von Giebeln wirkende Gebäudekomplexe, oft so an das Ende einer Straße, eines Zuganges gelegt, daß der malerische Blick zur Pflicht wird. Phantastische Architekturspiele füllen die Fresken der Wände, hintereinandergesehene Häuser mit verschiedenen orientierten Wänden, Erkern, Loggien, oder verwirrende, reiche und überraschende Durchblicke zwischen all den dünnen Säulen, Deckenöffnungen und Türrahmungen. Die ganze Architektur wird landschaftlich, reich und kraus, wie auch der Ausblick in die Landschaft eines der Hauptthemen der Wandbilder dieser Zeit ist. Die pompejanische Landschaftsmalerei aber geht auf hellenistische Muster zurück.

Die Rustikabehandlung der Mauern durch Absonderung der einzelnen Steine voneinander und die Zerlegung der Farben

im schillernden Mosaikschmuck sorgen für Rauhigkeit des Eindruckes. Schmuck und Zierrate werden überreich verschwendet. Als Karikatur dieses zerstreuenden Schmuck- und Luxusstiles und seiner Zufälligkeit in der Anordnung wirkt es, wenn ein Mosaikboden alle Speiseabfälle der Tafel bildlich aufbewahrt. Wie kunstvoll impressionistisch, stilvoll dennoch ein solcher hellenistischer Raum mit Bogenspannungen, von denen eine erstere durch eine höhere, weitere wiederholt und überboten wird, mit schillerndem Marmor, Verschwendung von bunten Steinen, Silber, Gold, Bronze, mit Mosaikeinlagen und willkürlichen, rein dekorativen Zusammenstellungen architektonischer Glieder wirken kann, das lehrt ein Blick in den großen neuen Hauptsaal des Hauses Wertheim. Alles was wir über hellenistisch-alexandrinische Kunst aus der Anschauung des Pantheon, der pompejanischen Wanddekoration, aus der Rekonstruktion der Caracallathermen und sonstigen Quellen erfahren, paßt, ohne daß wir ein Wort hinzufügen oder weglassen müßten, ganz auf dieses Hauptarchitekturstück unserer Tage.

Von der Malerei dieser Zeit können wir keinen rechten Begriff gewinnen. Die pompejanische Wandmalerei bietet uns das Verschwimmende impressionistischer Landschaften nur auf den dunstigen Hintergründen einer Wasserlandschaft oder den dichten, verworrenen Laubmassen eines Walddickichts, auf Bildern, die mit einer höchst leichtfertigen Gesellschaft von Nymphen, Meerjungfrauen, Centauren und Eroten angefüllt sind. In den klassizistischen Formen, der höfischen Galanterie des Inhalts scheint sich der klassizistische Geschmack den Zeitgeschmack assimiliert zu haben. Dieselbe Art der Malerei finden wir im Rokoko wieder. Dann wissen wir aber, daß in einer ausgebreiteten Genre-Malerei auch das Gewährenlassen des Vorhandenen, der Ausschnitt aus der Natur geherrscht hat. Wenn wir weiter von Landschafts- und Stilleben-Malerei hören, von reicherer Auswahl von Farben an Stelle der vier Farben des Appeles und von Beleuchtungseffekten, so wider-

spricht das ebenfalls nicht dem, was wir als charakteristisch für den Impressionismus gefunden haben.

Von einer impressionistischen Bildgattung, dem lyrischen Porträt, sind uns wenigstens Beispiele erhalten, auf Holz gemalte Bildnisse von außerordentlicher Lebendigkeit, da das ganze Gesicht fast nur noch Auge ist und ganz so auf den Effekt des unmittelbaren Blickes drängt wie etwa heute das Lenbachsche Porträt. Für diese lyrisch-lebendige Menschendarstellung tritt aber die Plastik, unsere Vorstellung ergänzend, ein.

Eine unplastische Behandlung der Skulptur verrät es, daß sich alle Stoffe und Themen der Malerei in der Plastik wiederfinden, und bezeugt wiederum die Herrschaft der Malerei und des Malerischen, da es dem unangemessenen Material des Steines oder der Bronze aufgezwungen wird. Einige in römischer Bearbeitung erhaltene Reliefs zeigen das Bemühen, die impressionistische Kunst der Raumandeutung und Raumverhüllung, die Luftperspektive in die Plastik einzuführen und einen Hintergrund flächig durch bröckliges Gestein, lockeres Gewölk und geistreich die Fläche überkriechendes Astwerk meist dünner, spitzer, entlaubter Zweige zu beleben, rauh zu machen. Bereits diese Reliefs, wie das berühmte des Landmannes, der mit der Kuh zu Markte zieht, oder der Löwin mit ihren Jungen, erinnern an moderne Japonismen.

Die Darstellung schöner Menschen wird zum Triumph des Fleisches. Die Ueppigkeit und Weichheit des Frauenkörpers, der sinnliche Reiz halb oder ganz entblößter Frauenleiber ist das Menschheitsthema auf Bildern und in der Skulptur. Die Pose ist nicht die klassische würdevoller Hoheit, sondern die momentane impressionistischen Zusammenzuckens, kleinlicher Schamgebärden, wenn die badende Venus sich überrascht fühlt, oder die freche des Selbstentblößens, wenn die Venus Kallipygos ihre Kehrseite bloßstellt. Daß diese ganz auf sinnliche Effekte ausgehende Skulptur nicht stillos eine kalte Glätte der Darstellung wahrte wie die römischen Nachbildungen der Venustypen, davon können wir uns überzeugen, wenn wir

sehen, mit welcher Kunst der stofflichen Charakterisierung und momentanen Lebendigkeit der berühmte pergamenische Frauenkopf dargestellt ist. Die weichen, duftigen Haarmassen, der leicht verschleierte Blick, der leise geöffnete Mund und das Fleischige der Wangen ist nicht zu überbieten. Nur die Geschlossenheit und Ruhe der Formen erlaubt es nicht, in diesem Kopf den Typus der hellenistischen Menschendarstellung zu sehen.

Diese geht vielmehr auf das momentan Bewegte, Plötzliche und auf reiches Formenspiel der Oberfläche, die mit vorgestrecktem Finger sprechende Figur, Chrysippos digitis disputans, wie Rodins predigender Johannes. Beobachtungen origineller, charakteristischer Bewegungen, flüchtiger Momente von der Straße her, werden in Erz und Marmor festgehalten, die eben im Werfen einhaltende Hand der Knöchelspielerin, ein mit den Fingern schnappender und in überfallender Haltung geneigter Morraspieler, ein Kind, das etwas Glänzendes mit aufgerissenen Augen und Mund erblickt und mit der Hand danach greift, der Knabe, der sich mit der Gans balgt, der kleine Heracles, der die Schlangen würgt oder ein Junge, der mit weit vorgebeugtem Kopf und zusammengeschobenen Gliedern den Dorn auszieht, die impressionistische Variante der berühmten Statue, die eine ältere, steifere oder archaisch-klassizistische Redaktion dieses Themas darstellt. Am weitesten geht die Darstellung vorübergehender Momente in den Verwandlungen; Daphne, die zum Lorbeer wird und so dargestellt ist, daß die menschliche Form zu zerfließen scheint.

Dazu kommen die ausgelassenen Bewegungen tanzender Satyrn, rasender Mänaden, der trunkene, begeisterte Schwarm des Dionysos und seines Gefolges oder der in völliger Trunkenheit schnarchend auf dem Boden hingegossene, alle Viere von sich streckende und wüst sich räkelnde Satyr. Das Wilde, Wildbewegte und völlig Gelöste genügt dem Aufregungsbedürfnis, entspricht dem lyrischen Schwulst. Das Verdrehte und Verrenkte ausdrucksvoller Bewegungen und das verzerrte Gesicht, das Pathos des Häßlichen wie in der Erzstatuette eines

Straßensängers sind die Vorläufer der Plastik eines Georg Minne. Von erschreckender, ins Phantastisch-Dämonische stilisierter Häßlichkeit sind die Tonstatuen komischer Schauspieler, an die Karikaturen eines Daumier erinnernd. In keinem Fall aber handelt es sich hier um einfach naturalistische Darstellung des Vorgefundenen, sondern immer um Durchführung einer bestimmten künstlerischen Idee, eines psychologischen Ausdruckes.

Diese Charakterisierungslust wendet dem Kopf ein besonderes Interesse zu. Köpfe lachender jugendlicher Satyrn sind oft so lebendig in der alle Zusammenziehungen und Ausbeulungen des lachend verzogenen Gesichtes, der verkniffenen Augen wiedergebenden Formenbehandlung, daß man das Lachen über das Gesicht herüberhuschen sieht. Immer ist in diesen hellenistischen Köpfen der Mund leise, in momentaner Bewegung geöffnet. Die Feinheit der Formengestaltung, daß man die Angespanntheit der Haut unter den Augen sieht, feine Striche, die vom Auge nach außen gehen, und die Charakterisierung leicht bewegter, in dünnen Strähnen zerlaufender, ungeordneter Haarmassen hat einigen Köpfen den Ausdruck verzärtelt empfindlicher oder vergeistigter Nervosität gegeben wie einem weichlich dekadenten Zeuskopf oder der unglaublich lebendigen, sprechenden Physiognomie eines alten Mannes, des sogenannten Seneca. Dem Bedürfnis nach Rauhigkeit, Wirrnis und Vielfältigkeit der Formen und dem Ausdruck reichen Erlebens und feiner differenzierter Geistigkeit entsprechend, bevorzugt diese Zeit den Greisenkopf, den bärtigen Mann, dem feine Runzeln das Gesicht durchzucken, alle Formen brüchig und charaktervoll häßlich werden, und dessen Gesicht von dünnen Haar- und Bartsträhnen umrahmt wird. Dieses weiche, krause Gelock um ein verrunzeltes Gesicht mit tiefliegenden, nach innen gewandten Augen, angespannten Lidern, geöffnetem Mund kennen wir aus der innerlich lebendigen und doch keine bestimmte Person porträtierenden Homerbüste. Es ist ganz und gar Stimmung, Poesie: der Dichter im Augenblick der Konzeption.

Von der Musik in dieser Zeit können wir noch weniger als von der Malerei eine Vorstellung gewinnen wie überhaupt von der griechischen Musik. Diese soll vorwiegend nur Begleitung für die Rezitation in Lyrik und Drama gewesen sein, mehr rhythmisch als klanglich, ihre Form von dem Text gewinnend und diese Form offenbar prezisierend, ins rechte Zeitmaß spannend. Jedoch erfahren wir, daß unter Ptolomäus II. Timosthenes den Kampf Apollos mit dem Drachen in Musik gesetzt habe in einer Programmmusik ohne Gesangbegleitung. Und schon zurzeit Alexanders des Großen soll der berühmte Kitharoede Thimotheos in seinem Schiffer einen Seesturm auf der Zither darzustellen versucht haben, worauf der Flötenspieler Dorion spottete, er habe schon in siedenden Kochtöpfen größere Stürme gehört. In bezug auf Verstärkung der Klangwirkungen in der Musik erfahren wir bei Gelegenheit der Berichte über die pomphaften Prozessionen an den Diadochenhöfen, daß unter Ptolomäus Philadelphus in Alexandria ein Chor von 600 Männern, unter denen 300 Zitherspieler zusammenspielten, mitwirkte. Das Zusammenspielen verschiedenartiger Instrumente, die orchestrale Musik scheint auch in Alexandria schon geübt zu sein. Von Vervollkommnung und Vergrößerung der Instrumente zur römischen Kaiserzeit wird berichtet, über Zithern so groß wie Karossen von Ammianus Marcellinus gespottet. Die orchestrale Musik im Theater heftete sich vor allem an den Pantominus, den tragischen Tanz, das heroische Ballett, eine Kunstgattung, die, aus Asien stammend, den Römern die Tragödie ersetzte, und am ehesten dem Gesamtkunstwerk entsprochen haben mag, das sich durch alle Sinne schmeichelte. Jedenfalls war diese Musik von ausgesprochen sinnlicher Wirkung, voll Geschmetter und Getriller, weichlich, würdelos und unzüchtig, nur auf gemeinen Ohrenkitzel berechnet, zugleich freier in Rhythmen, reicher in Modulationen als die alten gebundenen Weisen. Die Flöte scheint im Orchester das führende Instrument gewesen zu sein wie heute die Violine. Monstrekonzerte, Aufführungen von Vokalmusik mit kolossalen Aufbietungen von Stimmen und Instrumente fanden im kaiser-

lichen Rom statt. Die Begleitung bestand aus einer Menge metallner Blasinstrumente, Flöten und Orgeln aller Art. Auch das erinnert an moderne Aufführungen wie die von Mahlers 3. Sinfonie. Von der alten römischen Musik meint Friedländer in seiner Sittengeschichte Roms, sie möge sich zu der der Kaiserzeit verhalten haben, wie eine vormozartsche Oper zu einer Oper Meyerbeers oder Wagners. Quintilian schiebt die Entmännlichung der damaligen Zeit auf die weibliche, erotische Theatermusik und Plutarch nennt die Verweichlichung und Verzärtelung des Gehörs, das nur gestreichelt und gekitzelt sein wolle, eine Krankheit, die die Musik verdorben habe. Hierbei nicht an Wagner zu denken, fällt einem schwer. Der Hauptsitz dieser weichlich-sinnlichen Musik scheint Alexandria gewesen zu sein, und es ist möglich, daß sich auch in diesem Fall ein römisches Monstrekonzert zu der griechischen Programmmusik verhalten hat, wie die Schlachtgemälde von Militärorchestern zu der Programmmusik in unseren Konzertsälen.

Die Unfähigkeit zur Tragödie und zum Drama charakterisiert den Hellenismus wie die römische Kaiserzeit. Am Anfang des Hellenismus steht die Komödie des Menandros, Sitten- und Charakterschilderung, die, ohne notwendig komisch zu sein, und ohne Uebertreibung die Menschen der Gegenwart in ihren charakteristischen Schwächen geistreich darstellt und psychologisch lebendig erfaßt. Das Hauptthema ist die Verhältnisliebe, die Beziehungen junger Männer zu Hetären. Die Handlung tritt zurück hinter sentenzen- und pointenreichen Dialogen in einer die Sprache des Lebens zuspitzenden Versform. Die die Handlung angehende dramatische Fügung wird vernachlässigt; eine Person erzählt die Exposition, die Schlüsse sind oft gezwungen und überhastet. Senecas Tragödien prunken mit glänzenden Beschreibungen, rhetorischen Deklamationen, leidenschaftlichen Betrachtungen und tönenden Sentenzen. Die Charaktere werden Träger von Ideen, der Gang der Handlung läßt Raum für prächtige Erzählungen. Daneben wird der mit grotesker Komik wirkende volkstümliche Einakter

(Mimus) literaturfähig, der Modernisierung des Marionettenspiels heute vergleichbar. (Herodas.)

Das, was wir heute den griechischen oder römischen Roman nennen, ist ein Zwischending zwischen Geschichte und Geschichten, das Interesse an Neuigkeiten und nacherlebbarer anschaulicher Form befriedigend. Die undramatischste Form des Epos, des homerischen in Alexandria und des vergilischen in Rom, wird die vorbildliche. Homer beschäftigt Phantasie und philologischen Sinn der gelehrten Dichter in Alexandrien. Aber zu einer geschlossenen, epischen Schilderung bringen es die frostigen Nachahmungen der alten Epen nicht; mit langweiliger Breite ergehen sie sich in gelehrten Exkursen und mythologischen Episoden. Die stofflich reizvollen Geschichten der Argonautensage des Apollonios von Rhodos wollte Theokrit im einzelnen ausgearbeitet haben, da ihm das Ganze mißlungen schien. Die Epen des Lucan, des Statius verlaufen in prunkvolle Deklamationen der handelnden Personen, in Rhetorik. Die sogenannten Romane sind oft nur in einem Rahmen vereinte Geschichten oder Zusammentragung von Abenteuern, gern psychologistisch in der Ich-Erzählung von einem Standpunkt aus gesehen (Petronius), und die bunte, unwirklich-phantastische Form des Märchens kennen wir noch von Apulejus. Reiseromane, Romane in Briefform sind lockere Formen der Zeit, und der Inhalt der Romane wunderbare, erdichtete Beschreibungen von bekannten und fabelhaften Ländern „jenseits Thule", Abenteuer, Liebesgeschichten, pikante und komische Situationen und witzige Satire.

Kallimachos schilt über die großen Bücher, mit denen er die weitschweifigen Epen meint; das kleine und feine Kunstwerk wurde die Losung — die Spielerei, Tändelei, Paignion, Nugae, wie Catulls Liebeslieder. Aehnlich richtet sich die Polemik des Satirikers Martial gegen den schwülstigen Epiker Statius. Die herrschende künstlerische Form werden infolgedessen das Idyll, die Elegie und das Epigramm, kurzum auch hier die Lyrik. Das theokritische Idyll ist ein mit Gefühlsanteilnahme in Worte gefaßtes Bild einfacher Lebenszustände, aus

denen sich dann später die galante und verkünstelte Schäferpoesie der Bukoliker entwickelt. Die Elegie vereinigt Zustandsschilderung mit Gefühls- und Stimmungstönen, das Epigramm wird ganz der Ausdruck momentaner, subjektiver Stimmung, und die Form des Distichons tritt als die freieste Form, als poetische Prosa an die Stelle der althellenischen lyrischen Gattungen (Kallimachos, Martial). Das Lied weicht der freien Rezitation.

Schließlich wird auch hier alles Wortkunst, Bildkunst, geistreiches Spiel und Symbolik dunkler und rätselhafter Ausdrucksweise. Nicht nur der rhetorische Schmuck des glänzenden Bildes, der Beschreibungen bedingen die Bildlichkeit des Inhaltes, sondern auch hier setzt sich der Inhalt direkt in Anschauung um. Ein Gedichtbuch des Dioscorides mit Vignetten und ein obscönes Bilderbuch lassen auf verbreitetere Buchillustration schließen, und die Technopägnien schreiben dem Dichter die Länge der Verse durch bestimmte bildliche Figuren vor, die das geschriebene Gedicht darstellte. Was will dagegen die Symmetrie der Gedichte von Arno Holz sagen! Die große Rolle, die in Rom die Ausstattung im Pantomimus spielte, wird gewiß heute nicht von den Pantomimen im Zirkus oder in großen englischen Variétés erreicht. Die Rhetorik der römischen Kaiserzeit, die der alexandrinischen Literatur ganz entspricht, ist durchaus mit Wortkunst zu übersetzen. Seltene und prägnante Worte werden gesucht, indem man den Wortschatz der Volkssprache, alte Dichtungen plündert, mundartliche Wendungen einführt und kühne Neubildungen wagt. Je weiter die hellenistische und römische Kultur vorwärtsschreitet, um so gesuchter, gekünstelter wird das: Klangwirkungen, Assonanzen, rhythmischer Fall werden sorgfältig beobachtet. Und im Gefühlston schwankt diese Zeit zwischen dem Bombast, dem erhabenen und pathetischen Schwulst (Seneca, Statius, Lucan) und dem Intimen, dem kunstvoll Schlichten (Theocrit) oder der feinen, witzig geistreichen Nuance (Kallimachos, Martial). Feinheit der Andeutung durch Masken, Verkleidungen wie im goldenen Esel des Apulejus, und dunkle Symbolik

mystischer Phantastik wie in der Alexandra des Lykophron oder den Apokalypsen vervollständigen das Bild der Zeit.

Die Abneigung gegen Philosophie, gegen reines Denken und abstrakte Spekulation durchzieht die ganze Zeit. Ein originelles Weltsystem hat diese Epoche nicht mehr hervorgebracht, nur noch Umbildungen alter Systeme wie das des Demokrit durch Epicur und seine Schule oder das des Heraclit in der Stoa. Und auch die für die Zeit bezeichnendste Richtung, die die Abwendung vom Denken in System bringende Skepsis, hatte die Sophisten zu Vorläufern und keinen Plato oder Aristoteles mehr zu Gegnern. „Das wahrhaft Große des Hellenismus ist seine Wissenschaft.“ (Wilamowitz.) Es wird eine Zeit ausgebreitetster Wissenschaft und Detailforschung, der Exzerpte und Notizen, der Philologie, der Interpretationen und Kommentare. Die Philosophie fragt in den drei großen Richtungen, Epikureern, Stoikern, Skeptikern, mehr nach dem Wesen und der Berechtigung des Erkennens, nach dem Grund der Wahrheit, als nach dem Wesen der Welt.

Die Epikureer übernahmen den Mechanismus der demokritischen Atomenlehre offenbar nur, weil er, jede übersinnliche Macht und alle Zwecke ausschließend, ihnen mit ihrer sensualistischen Ethik der Motivationen durch Lust und Unlust am besten zusammenzupassen schien. Dagegen geben sie ganz den Rationalismus des Demokrit auf, für den die Sinneseindrücke noch nicht Erkenntnis sind, sondern die Wahrheit in der Tiefe liegt, vom Verstand erschlossen werden muß. Ihr Ausgangspunkt ist eine ganz sensualistische Erkenntnislehre. Allein die sinnliche Erfahrung vermag die Wahrheit zu geben, so daß selbst Träume und Phantasmen der Wahnsinnigen Wirklichkeit und Wahrheit haben, weil sie wirksam sind. Ueber das Unsichtbare, nur zu Erschließende ziemt sich die Enthaltung des unbedingten Urteils. Auch den Stoikern ist die Seele eine tabula rasa, eine Art leerer Tafel, auf der die Sinneseindrücke die Kenntnisse einschreiben; sie nähern sich damit einer reinen Assoziationspsychologie. Doch bleiben auch die Stoiker bei diesem Ausgangspunkt nicht stehen und lehren ein

beseeltes, mit innerer Spannung und Keimkraft begabtes Weltganze. Es ist aber bezeichnend für die Philosophie-Müdigkeit des Hellenismus, daß der Psychologismus nicht zu einem Weltbild, einer Philosophie der Immanenz, oder zum positivistischen Psychologismus wird, sondern das Stehenbleiben beim Sinneseindruck nur in skeptischer Beziehung ausgenutzt wird, den Wert der Wahrheit und alle Wahrheit überhaupt zu leugnen. Die Gründe, die die Skeptiker Pyrrho, Aenesidemus, Sextus Empiricus gegen die Wahrheit vorbringen, beweisen zur Genüge, wie sehr die psychologische, die subjektive und individuelle Erfahrung die herrschende Betrachtung geworden war. Sie leugnen nicht die Erscheinung, wohl aber das Sein und führen die Relativität der Erscheinungen gegen die Identität des Seins ins Feld. Ein Ding ist verschieden je nach den Dingen, mit denen es zusammen auftritt; z. B. erscheint das Große neben dem Kleinen größer als neben dem Gleichgroßen; eine Farbe ändert sich mit ihren Nachbarfarben. Die Dinge erscheinen verschieden je nach der Entfernung, dem Standpunkt des Menschen oder der Stimmung des Individuums, oder variieren für verschiedene Menschen je nach der betreffenden Organisation dieser Menschen oder ihren bisherigen Erfahrungen.

Ebenso richten sich die Gründe der Skeptiker gegen die systematische Begründung und Verknüpfung. Alles Beweisen müsse auf einen unbewiesenen Anfang zurückgehen, dieser aber sei wegen der Relativität aller Erkenntnis nicht zu finden. Epicur lehnt jede mathematische Deduktion als unnütz ab. Die Vorliebe für historische Begriffsbildung erkennen wir in der skeptischen, rein empirischen Aerzteschule, die das Forschen nach den Ursachen der Krankheiten, nach der Theorie aufgibt, in dem ungeheuren Wissensbetrieb der alexandrinisch-hellenistischen Einzelforschung und der ausgedehnten Geschichtsschreibung, die in der sehr stark kultivierten Biographie die Anerkennung des Individuellen, Einmaligen und anschaulich Nacherlebbaren beweist und gern die Geschichte mit Fabeln und Anekdoten ausschmückt.

Das Unsystematische in der Form tritt stillos in der nachlässigen und vielschreibenden Schriftstellerei des Epicur und des Stoikers Chrysipp in Erscheinung, stilvoller in der Vorliebe für die äußere Form des Dialogs, der Diatribe, die nicht mehr dramatische Diskussion wie bei Plato ist, sondern nur Einwände als Vorwand zur Abschweifung benutzt. Das Apophtegma, der Aphorismus, das Bonmot wird eine selbstständige Redegattung. Der Prosastil wird ganz und gar kommatisch, die Periode in lauter kurze Sätze aufgelöst, ein Stil, den wir in absurder, manierierter Form bei dem Hellenisten Hegesias antreffen, und der der herrschende der hellenistischen und römischen Rhetorik überhaupt wird. Seneca schreibt in diesem Stil und Tacitus meistert ihn mit Raffinement. „Die Kraft des einen Wortes hebt Lasten des Gedankens." (Leo.) Philosophie wird ebenfalls Wortkunst, Kunst bewußter und berechneter Formulierung.

Dem impressionistischen Wahrheitsbegriff nähern sich die Stoiker in der Lehre, daß ein Ueberzeugungsgefühl die Wahrheit garantiert, ein willentliches Beistimmen, das wir der wahren uns erfassenden oder von uns erfaßten Vorstellung, Phantasia kataleptika, entgegenbringen. Die bewußte Allegorie, die Deutung der Ueberlieferung und symbolische Auslegung wuchert üppig in dieser Zeit, besonders in der stoischen Schule und bei den Neuplatonikern. Die die Geschichte in Dichtung umsetzende Art der Charakteristik durch fingierte Briefe zeigt die Vorliebe für imaginäre Porträts, wie sie die auf hellenistische Muster zurückgehenden Brieffiktionen des Fronto geben.

Während die hellenistische Dichtung durch starke Vermischung mit Witz, Satire, Ironie und Gelehrsamkeit sich der Prosa näherte, wird die Prosa der Rhetoren von allen Darstellern der Literatur dieser Zeit als Annäherung an die Poesie charakterisiert. Mit dem Ausdruck Rhetorik verbindet sich so wie so die Vorstellung eines Sprechens um der sprachlichen Form willen, in Sätzen, die gleich gebaut sind und auf das Gehör wirken, in Worten, die Pracht und Seltenheit bieten durch archaistische Ausdrücke, in Gleichnissen und Variierun-

gen desselben Gedankens durch immer neue Wendungen, in Steigerung des Ausdrucks und feiner Biegung der Wortbedeutungen. Alle diese Mittel, mit denen die Prosa der römischen Kaiserzeit wirkte, kann man sich heute in Essays von Hugo v. Hofmannsthal erschließen, in denen ein Gedanke genügt, alle Künste der Rhetorik spielen zu lassen.

Denken und Sprechen wird Kunst, der Hymnenstil im Lobgedicht auf Zeus (Kleanthes), die schwülstig-bombastische Sprache Senecas und die feierlich getragene Prosa mit Assonanzen, Reimen und rhythmischen Kadenzen am Schluß des Satzes entsprechen dem Bestreben der Stoiker, der Neupythagoreer und Neuplatoniker, die Welt zu beseelen oder sie zu einer Gottheit, einem seelischen Prinzip in Beziehung zu setzen, der man sich mit mystischen Gefühlen naht.

Fragen der Lebenshaltung, der Werte dominieren bei Stoikern, Epikureern und Skeptikern vor dem Begrifflich-Theoretischen. Die Mathematik verwirft Epicur, weil sie nichts zum genußvollen Dasein hinzutut.

Einem Ausgleichen aller Gegensätze durch Verwandtschaft, einem die Grenzen aufgebenden Monismus kommt am nächsten die stoische Lehre, in der auch das entsprechende Prinzip der identitas indiscernibilium, der Verschiedenheit aller Einzelwesen untereinander sich findet. Der Mangel an festen Unterschieden und die Wandelbarkeit der Dinge wird den Skeptikern eine Mahnung, sich des Urteils zu enthalten, und das bezeugt, daß an Stelle der platonisch-aristotelischen Begriffsgrenzen die Beachtung der feineren Nuancen und fließenden Grenzen getreten war. Auf feines Verständnis und Gehör rechnete schließlich der ganze rhetorische Stil, dessen Aphorismen wie heute gesättigt waren mit Antithesen, feinen Parodien und Travestien, Paradoxen und ironischen Anspielungen. Es ist die Virtuosität des Geistreichen, wie wir es von Seneca, Lucian kennen.

Die Ethik der nacharistotelischen Zeit ist ganz und gar Individualethik, das Leben unpolitisch im höchsten Grade. Die Regierungsform der Diadochen und römischen Kaiserzeit wird

infolgedessen eine Willkürherrschaft einzelner tyrannischer Naturen, und die Auflehnung gegen die Tyrannen wird nur in den rhetorischen Uebungen mit Selbstberauschung an der Phrase geübt. Im praktischen Leben war man froh, abseits von aller Politik sich gelehrten und poetischen Beschäftigungen hingeben zu können. Die Tyrannen waren selbst die eifrigsten Förderer aller schönen Künste und des gelehrten Müßigganges, und es wäre falsch zu sagen, daß die despotisch-tyrannische Gewalt die besseren Naturen in die Einsamkeit innerlich-geistigen Selbstgenusses getrieben hätte. Die Interesselosigkeit gegenüber dem tätig-politischen Leben und die Willkürherrschaft sind nur der Ausdruck desselben Phänomens, des schwindenden Sinnes für die Aufgaben einer Gemeinsamkeit und des Individualismus des Lebens und der sittlichen Anschauungen. Polybius berichtet, daß die Männer der Tat kriegerischer und politischer Beschäftigung ledig geworden seien und daraus die Veranlassung gewonnen hätten, sich mit wissenschaftlicher Forschung abzugeben. Zur Zeit Ovids schon bedeutete in Rom eine öffentliche Rezitation mehr als ein wichtiger Staatsprozeß, und der Philhellenismus der römischen Kaiser, besonders Hadrians ist eines der interessantesten Zeugnisse dafür, wie das politische Interesse dem schöngeistigen hintangesetzt wird, so daß ein Eroberer an die Unterworfenen schreibt wie ein Schuljunge an seinen Lehrer. Die herrschende Lebenstheorie der Skeptiker und Epikureer feiert im Ideal des Weisen diese Zurückgezogenheit vom Lärm des Tages. Der Garten Epikurs wird die Welt des Mannes, und die Richtung, die allein dem Zeitgeist feindlich, das Ethos der alten Zeit bewahrt und in der modernen Welt pessimistisch sich deplaciert fühlt, die Stoa, kommt wieder nicht weiter als zu einer allgemeinen Weltverbrüderung, einer mehr pantheistisch schwärmerischen Auffassung der Verwandtschaft aller Menschen und einer kosmopolitischen Abweisung aller staatlich nationalen Pflichten. Die Stoa bereitet am stärksten auf die noch schärfer sozialistisch gefärbte Menschenliebe des Christentums vor. Statt der Pflicht der Aufopferung für den Staat lehren die Stoiker das Recht

des Selbstmordes, und die Christen den unendlichen Wert der Menschenseele. Dem entspricht die Aufhebung aller nationalen Schranken in dieser Zeit, das bunte Völkergemisch in den großen Zentren wie Alexandria und Rom. Seine Bildung holt man sich als Römer im Auslande; Rhodos, Athen waren die ausländischen Universitäten, an denen man studiert haben mußte. Die Anziehungskraft von Athen entspricht etwa der von Paris im 18. Jahrhundert und auch zu unserer Zeit, die Grekomanie der Gallomanie. Reisen gehörten wie heute zu Lebensgenuß und Lebensbildung. Zugleich nehmen die freien Berufe überhand, Gaukler, Komödianten, die über Land ziehen, Wanderprediger und Wanderlehrer, die vor allem von der Peripherie des Reiches nach Rom strömten. Das freundschaftlich enge Verhältnis zwischen Mäcenaten und Künstlern zeugt von dem Aufrücken dieser freien Existenzen in der allgemeinen Schätzung, in gleicher Weise der Dilettantismus der vermögenden Römer.

Wie man über Liebe und Ehe dachte, verrät uns die Schätzung der Hetären in dieser Zeit, die als Berühmtheiten gefeiert wurden, und denen mancher Tyrann göttliche Verehrung, einen privaten Venuskultus erzwang oder Menschen, und zwar selbst Mutter und Schwester, opferte (Nero). Epicurs Weisheit opponiert gegen Sorgen und Verantwortung der Ehe, und die erschreckende Entvölkerung in einigen Städten war der Grund, daß Gesetze gegen Ehe- und Kinderlosigkeit verlangt, in Rom gegeben und durch Scheinehen umgangen wurden.

Es bleibt auch in dieser Zeit die Persönlichkeit als Selbstzweck zurück. Die Moralität der Stoiker verliert alle Zwecke und Beziehungen nach außen, allein die tugendhafte Gesinnung wird wertvoll; diese Tugend ist in der Hauptsache negativ, Selbstbewahrung, Verachtung aller äußeren Güter und Freiheit der Persönlichkeit bis zur Befreiung vom Leben überhaupt. So nähert sich diese, die Willensstärke und Uebereinstimmung mit sich oder der Natur als Selbstzweck proklamierende Moral einerseits der Bohemien-Moral der Zyniker, die jetzt in Scharen die Lande überschwemmen und in volkstümlich witzigen, origi-

nellen Diatriben das Volk zugleich belustigen und grob brüskieren, andererseits dem Nietzscheschen Ideal des Uebermenschen, der, sich selbst genügend, allein durch das Maß heroischer Kraft imponierend wirkt. Die Philosophie aber, die mehr die Lebensphilosophie der hellenistisch-römischen Gesellschaft wurde, war Epicurs System des Egoismus. Unter den Verhältnissen zu Menschen ist allein die Freundschaft erstrebenswert, da sie am wenigsten Gemeinschaft ist, am meisten Freiheit und Gleichheit läßt und am reichsten an geistigem Austausch intellektueller Genüsse zu werden vermag. Der Staat ist nur noch zum Schutz der Individuen da, als Mittel.

Die die ganze Literatur dieser Zeit durchsetzende Satire, der Ruf Alexandriens als der Stadt der schärfsten Zungen, heimat- und beruflose Existenzen wie Lucian, die nur von ihrem Witz leben, beweisen die Gelöstheit des Menschen von allen Verpflichtungen. Vieles was uns heute als Historie der Zeit gilt, ist nur die damalige Form des Journalismus, der die Tagesereignisse, Hoffeste, neue Erfindungen in Prosa und Versen geistreich und witzig-satirisch in der Welt kursieren ließ. Die Vornehmheit der Distanz bedient sich noch heute gern des Wortes des Horaz: odi profanum vulgus et arceo, und dieses wiederum ist der literarische Ausdruck des Bildungshochmutes und der ungeheuren Kluft zwischen Gebildeten und der breiten Masse des Volkes in dieser Zeit.

Der Epikureismus gibt auch die philosophische Grundlage für den Hedonismus der Zeit, die im Leben und in der Kunst weit über die intellektuelle temperierte Lustlehre des Epicur hinausgeht und nicht bei Bevorzugung geistiger Genüsse vor leiblich sinnlichen stehen bleibt. In der Nachgiebigkeit gegen augenblickliche Launen, in der Treulosigkeit, so daß kein Günstling auf die Dauer seines Lebens sicher war, gaben die Tyrannen, die Diadochen wie die römischen Kaiser den Ton an. Eine allgemeine Bestechlichkeit, schmähliches Denunziantentum herrschte im Volke. Die Bedeutung, die Essen und Trinken gewann, so daß gereimte Kochbücher ein

Zweig der Literatur wurden, der Luxus der Gastmähler in der römischen Kaiserzeit, in denen die Regierenden vorangingen, die wie Hyänen auf Liebesabenteuer herumstreifenden fürstlichen Damen, die Messalinen, die Agrippinen und die zur Befriedigung ihrer Lüste vor keiner Gewalttat zurückscheuenden kaiserlichen Wüstlinge Nero, Heliogabal beherrschen unsere Vorstellung von der Kaiserzeit. Die Literatur ist Verherrlichung des Genusses, Demimondepoesie (Catull, Ovid) oder satirische Schilderung, die an diesen menschlichen Schwächen einen unerschöpflichen Stoff hat. Der alexandrinischen Liebespoesie entspricht der erotische Inhalt der Malerei und Skulptur, in der Venus, Eros, Mänaden und Satyre herrschen. Die Göttersagen wurden galante und pikante Liebesgeschichten. Die literarische Zote wurde nach einem Schriftsteller Sotades Sotadeen genannt.

Gewalttaten, Ausschweifungen moralisch streng zu beurteilen, davor bewahrte die Moralisten die Freude an Witz und Pointe. Die Satire des Petron und Lucian kann hämisch sein, vergnügt, aber kaum sittlich sich entrüstend. Der Aesthetizismus läßt sich überall nachweisen; Tacitus behandelt die großen Verbrecher auf dem römischen Kaiserthron wie tragische Helden mit wirkungsvoller Steigerung in der Schilderung. Die Freude an Individualitäten geht durch die ganze Geschichtsschreibung der Zeit, ist der Grund der zahlreichen Biographien, Selbstbiographien und der Briefe, die von vornherein mit der Rücksicht auf spätere Veröffentlichung geschrieben wurden (Plinius). Petronius, der den Tag verschlief, die Nacht mit Zerstreuungen verbrachte, wird von Tacitus als der geniale Bohémien geschildert, der durch sein Nichtstun auffiel und berühmt wurde, wie andere durch Arbeit, und den Leuten imponierte durch die Nonchalance, mit der er seinem absonderlichen Tun und Reden den Schein der Naivität zu geben wußte. Ein Räuberhauptmann wird der Held der Messeniaka des Rhianos. Petronius ist auch der typische Lebenskünstler der Zeit, der seinen Tod mit allem Raffinement in Szene setzt und berechnet, was an Genuß aus dieser Sensation noch zu

gewinnen sei. Das Leben in ästhetischen Phantasien wurde den Knaben schon in der Schule der Rhetoren beigebracht, wo die phantastischen, ganz ohne Beziehung zum Leben gewählten Themen ihrer Deklamationen Gemüt und Geist mit lauter künstlerischen Erlebnissen anfüllte. Das Dichten-Müssen wurde infolgedessen geradezu eine Landplage in Rom. Juvenal bricht in Verzweiflung aus über die unaufhörlichen Rezitationen, die er täglich anhören müsse, und die königlichen Dilettanten, Ptolemäus Philopator, der letzte Attalide, ein Nero setzen ihre ganze Herrscherwürde an den Beifall der Menge. Die grenzenlose Einbildung der Rhetoren, der Literaten, die Eingenommenheit von Wert und Wichtigkeit ihrer Tätigkeit waren die Kehrseite davon. Heute kann man sich eine Vorstellung davon aus Hofmannsthals Rede über den Dichter und seine Zeit machen.

Die Ueberwucherung des Dekorativen und das Aufgehen des Lebens in Anschauung von Pracht und Glanz scheint ebenfalls alle Uebertreibungen überboten zu haben, die wir heute etwa in modernen Etablissements, Haus Rheingold usw. erleben. Im Gastmahl des Trimalchio wird von Petronius nur die geschmacklose, protzenhafte Ausartung der Pracht und Originalität aller Kostüme und Aufmachung der Tafel geschildert, dem aber anderswo ein verfeinerter Luxus entsprochen haben wird. Die Sympathie Neros mit dem Brande Roms, weil er es prächtiger wieder aufbauen wollte, ist dieser Aesthetizismus in großen Stil übersetzt. Religiöse Aufzüge (Pompai) dienten zur Schaustellung des Luxus und Entfaltung ungeheuren Festgepränges.

Wieder sind es die berühmten und berüchtigten Prunkgelage und Schlemmerdiners, von denen wir erfahren, wie man zu gleicher Zeit auf alle Sinne zu wirken suchte, auf Auge durch kunstvolles Arrangement, auf die Zunge mit den ausgesuchtesten Leckerbissen, auf das Ohr mit den „Symphonien“ der Tafelmusik und auf die Nase mit Wohlgerüchen, die die Speisen von sich gaben, sobald man sie berührte.

Die Seltenheit und die Nuance, das Ausgesuchte der Speisen, Honig aus Attika, hundertjähriger Falerner gehörten zum Renommée der reichen Gastgeber. In der Dichtung verarbeitete man seltene, unbekannte Sagen und Mythen. Der Archaismus der Zeit wird dieselbe Bedeutung gehabt haben wie heute, mit dem Bedürfnis nach Stil doch den seltsamen Reiz des Primitiven und Ablegenen zu bringen, den Klassizismus pikant vorzuführen. Die Perversität in jeder Form ist in dieser Zeit raffiniertester Sinnenkultur selbstverständlich. Die Zeit hatte ihre Salome lebendig, brauchte sie nicht in der Kunst.

Neben der Verfeinerung die Lebendigkeit und der Schwulst der Gefühle. Dialektdichtung ist, was heute Dialektdichtung bedeutet, nicht Volkspoesie, sondern Kunst, die dem Bedürfnis nach Originalität und Unmittelbarkeit nachgibt. Den Ton des Lebens zu treffen, eines Protzen, eines Betrunkenen, ist das Bemühen der Satiriker. (Petronius.) Die orgiastischen, asiatischen Kulte, die ekstatische Erhebung zu Gott bei den Neuplatonikern, das aufgeregte, religiöse Treiben der Sekten und Geheimkulte, das Erlösungsbedürfnis und der krasseste Aberglauben, Astrologie, Zauberei, alle sind sie nur die Kehrseite dieser in Genuß sich erschöpfenden, allen mit festem Willen zu erfüllenden Pflichten ironisch, skeptisch gegenüberstehenden Gesellschaft. Die wüsten Menschen- und Tierschlächtereien in der Arena, Mord und Wollust fügen vielleicht eine römisch-brutale Note dem allgemeinen hellenistischen, mystischen Trubel hinzu. Das Fremde, Dunkle, das Mysterium gewinnt am schnellsten die Gemüter. Geister- und Gespenstergeschichten, aufregende Abenteuer wirken in der Literatur; Seneca bevorzugt in den Tragödien die schrecklichsten Stoffe, Thyestes, Medea, Oedipus, Agamemnon und spitzt die Handlung auf die sensationellsten Momente zu.

Die Spaltung des Bewußtseins können wir erschließen aus dem Raffinement, der Bewußtheit, mit der in dieser Zeit alles in Szene gesetzt ist, aus Selbstbetrachtungen des Marc Aurel und allen den Aphorismen zur Lebensweisheit, mit denen die Philosophen jetzt über das, was der Seele not tut, sich äußern.

Aus der hellenistischen Zeit soll es keine eigentliche Bekenntnisliteratur geben, auch die Selbstbetrachtungen Marc Aurels sind keine eigentlichen Konfessionen. Aber die Konfessionen des Augustin verbinden wie die altchristliche und byzantinische Kultur überhaupt tausend Fäden mit dieser ausgehenden griechischen und römischen Kultur.

Die sozialen Verhältnisse der Kaiserzeit sind die des stärksten Kapitalismus und tonangebender Macht der Libertinen, die die Geldleute sind, während die alten Aristokratien oft verarmten, der Beamten- und Militär-Adel in seiner Stellung sinkt. Das Judentum und antisemitische Bewegungen spielen eine große Rolle in Alexandrien. Die Politik der Diadochen ist oft die völlig unsoziale möglichster Anhäufung und Zurückhaltung des Goldes und der Kapitalien im Lande, reine Geldpolitik. Der Feminismus der Zeit offenbart sich deutlich in der Rolle, die die Frauen als Hetäre und Emanzipierte bei allen religiös mystischen Ausschweifungen und bei den von den Satirikern gegeißelten sexuellen Exzessen spielten. Der Individualismus dieser Zeit machte keine Ausnahme zwischen Hoch- und Niedriggeborenen, männlichen und weiblichen Geschlechtes, und alles hing nur davon ab, ob die Mittel vorhanden waren, diese Individualität zur Geltung zu bringen. Alles Leben aber zog sich in den großen Zentren zusammen, Alexandria, Rom. Die Städte-Politik unter den Diadochen ist eine Politik der Eingemeindung, der Zusammenziehung kleinerer Ortschaften zu größeren Städten, so daß das flache Land entvölkert wurdei. Die Kultur des Hellenismus wie der römischen Kaiserzeit ist Großstadtkultur.

Dieses historische Faktum wie alle anderen gibt uns das Recht, die Betrachtung des Hellenismus und der Kaiserzeit in dem Sinne vorzunehmen, in dem U. v. Wilamowitz-Möllendorf sagt: „Die Tatsache muß klar werden, daß eine Kultur und Literatur, der Gegenwart vergleichbar, einmal bestanden hat."

b) Rokoko.

Die Griechen hinterlassen das Erbe ihrer Weltherrschaft und ihrer Kultur den Römern. Der Hellenismus ist wirklich ein Ende einer Kultur. Die Römer unterliegen dem Einbruch der Barbaren. Neue frische, unverbrauchte Völker treten in die Kultur ein.

Also wird man nun den Schluß ziehen, daß auch diese neue Welt jetzt am Ende ihrer Kultur angelangt sei, daß wir dem Verfall nahe gekommen sind. Daß dieser Schluß zu einfach ist, lehrt eine genauere Betrachtung dieser Kultur seit Eintritt der Germanen in die europäische Kultur. Ein ausgesprochener Impressionismus ist eine Periode, die als Gipfel aller Eleganz und Leichtfertigkeit den Impressionisten unserer Zeit ein heimliches oder offen ausgesprochenes Ideal geworden ist, eine Zeit oft aufs Grimmigste gehaßt, geschmäht und bekämpft, heute verstanden, verherrlicht, besungen. Es ist die Zeit des Rokoko. Auch das Bild dieser Zeit versuchen wir zu unterwerfen, um die Verwandtschaft mit den charakteristischen Zügen des Impressionismus darzulegen.

Der Impressionismus ist der Architektur nicht günstig. Dennoch hat es eine Berechtigung, den Namen für den Stil dieser Zeit der Architektur zu entnehmen. Es ist aber mit dieser Architektur wie mit moderner Architektur, sie ist unplastisch, unarchitektonisch, rein dekorativ, hat deshalb für den Außenbau wenig Verwendung gefunden, ist dem Inneren vorbehalten geblieben. Aller Ernst in den Beziehungen und Berechnungen von tragenden und lastenden Gliedern ist vermieden. Die Füße eines Rokoko-Wandtisches schmiegen sich unter der deckenden Platte hinweg, scherzen miteinander, als wäre diese Last nicht vorhanden, als schwebte sie frei in der Luft. Auch hier ist es falsch, diese Dekoration kurzweg malerisch zu nennen, sie ist in erster Linie plastisch impressionistisch. Kleine dünne Stäbe höchster Elastizität bilden das Material, alles setzt sich aus Stab- und Rahmenwerk zusammen, aber nirgends in ornamental rhythmischen Verschlin-

gungen und geordneten Beziehungen, sondern überall in Unterbrechungen, Ausläufen, Episoden. Verfolgt man einen Stab, so wird man beständig genarrt, hier durch eine Abschweifung, dort durch kleinere Aussprünge, die immer ziel- und zwecklos in die Luft verpuffen. An den Decken kleine in sich ruhende Rahmen um ein feines Filigran- und Netzwerk, geschweift, unregelmäßig gekehlt, gewunden und gedreht wie seltsame Muschelformen und mit kapriziösen Verästelungen. Dieses Gebilde wird um die Decke herum in feinen Variationen wiederholt, und nur, indem einige Ranken dem Kern sich entwinden und die entgegenkommenden des Nachbargebildes begrüßen, wird die Verbindung durch eine Kunst der Uebergänge hergestellt. Und die Gesamtharmonie ergibt sich, indem bei scheinbarer Regellosigkeit in jedem Rahmenstück, jeder Ranke sich das gleiche Grundmotiv wiederholt. In der Leichtigkeit und Dünne der Stäbe, den zierlichen und zitternden Bewegungen kommt die Feinheit einer raffinierten Kultur zum Ausdruck, die auch nur in kleinen Räumen, im Boudoir möglich ist und der alle Ausdrücke für die Kultur des Feinen, das Graziöse, Kokette, Kapriziöse zu entnehmen sind. In der schwingenden, beständig unterbrochenen Bewegung dieser Ranken, einer höchsten Vervielfältigung und Zerlegung der Formen, in den gerieften und gerauhten Flächen der Kartouchen und im Netzwerk zwischen den Rahmen haben wir die Rauhigkeit. Diese Zeit hatte wie unsere besondere Freude an verschnörkelten Chinoiserien, an geistreichen, japanischen Verästelungen dekorativ zeichnerischer Art. Erst in dem Gesamtanblick dieser reizenden, geschmackvollen Wirrnis, in der Verbindung von Gold, Politur und Spiegelglanz, hellen seidenen Tapeten und geöffneten Wänden, durch die das Licht direkt oder gespiegelt in Strömen sich ergoß und in den Ecken und Winkeln tausendfältig brach, offenbart sich ein Bedürfnis nach Helligkeit und Freilichtgeflimmer.

Das Frauen-Kostüm der Zeit wirkt durch überraschende, aller klassischen, geregelten Schönheit hohnsprechende Kontraste, geschnürte dünne Taille mit glattem Mieder und ge-

bauschtem und gefaltetem Reifrock, dazu Schönpflästerchen als pikante Ueberraschungen auf der Haut gleich dem „berauschenden Muttermal", von dem d'Annunzio schwärmt, lichte helle Farben, Rosa, blasses Blau, Weiß und Mattgelb, und die Rauhigkeit des gepuderten und bestäubten, schillernden und beblümten Seidenstoffes und reichen, schaumigen Spitzenbesatzes.

Es ist, als ob Watteaus Kunst aus diesen Kostümen und Figuren ihre Anregung empfangen hätte. Die Anmut zierlich tippelnder, tänzelnd sich wiegender und zitternd schwebender Bewegungen seiner Figuren, das Fragile, Dünne, Zerbrechliche überschlanker Gestalten, die leise, fast verstohlen sich äußernde, aber ganz lebendige, nervöse und wie im Genießen leidende Seele seiner märchenhaften Gestalten ist wie eine Umsetzung der Architektur in lebendes Bild. Der Maler bringt aber neben dieser impressionistischen Bewegung die malerische Auflösung verschwimmender Hintergründe und farbigen Dunst, in dem sich eine Unendlichkeit von Farben, blasser Farben und Nuancen mischen. Die Kunst Renoirs ist der Watteaus sehr verwandt. Auch bei Watteau herrscht kein theoretischer Pointillismus, aber die Rauhigkeit dunstig verschwommener Laubmassen, von Farbendämpfen und feinstem Seidenschiller. Kleines Format von Bild und Figürchen, eine oft skizzenhafte Behandlung wie Improvisationen auf einem reichen klingenden Instrument, stimmen zu diesem Stil. Bei Pater, Lancret werden die Farben noch heller, lichter. Freude an Nippsachen, an unplastischen farbigen Porzellanfiguren ergänzt das Bild dieses nervösen, verfeinerten Geschmackes.

Breite, skizzenhafte und geniale Pinselführung in der Art des Franz Hals, auch mit gebrochenen Farben und einem Inhalt voll plötzlicher, jäher Bewegungen, von Ausdrucksköpfen in plötzlichen Eingebungen, dichterischen Konzeptionen und mit lyrisch pathetischem Augenaufschlag, das ist die originellste Seite der Kunst Fragonards. Das nervös geistige, das Stimmungsportrait aus dieser Zeit ist uns am besten in einem Spätling dieser Kunst, dem verrunzelten, ironisch lächelnden

und höcht lebendigen Gesicht der Voltairebüste von Houdon repräsentiert.

Boucher, der konservativste, in großfigurigen Malereien sich bewegend, teilt Fragonards Vorliebe für die überraschende, plötzliche und aufgeschreckte Bewegung, für die Sinnlichkeit und Stofflichkeit üppiger Frauenkörper, für gelockerte, räumlich unklare Hintergründe meist buschiger, landschaftlicher Art, für verwegene Kontraste und Pikanterien eilig zusammengeraffter Bekleidungen und für feine, blasse und bestäubte, reiche aber kühle Gobelin-Töne.

Farbenfreude und Sinnlichkeit dieser Zeit sind die Vorbedingung für die Stillebenkunst eines Chardin, der feinsten Farbensensationen und Tönungen, oft von Weiß in Weiß, denen wir selbst von holländischer Stillebenkunst an Feinheit und Interessantheit der Farben nichts an die Seite zu stellen wüßten.

Entsprechend einer Architektur, die sich aus plastischen Details zusammensetzt, dünnen Stäben und nur durch ihre Verschnörkelungen und Verzierungen bunt, lebhaft wirkt, werden wir erwarten, eine Musik zu finden, die nicht so sehr durch Klänge und seltene Harmonien als durch rhythmische Bewegungen und zierliche Unterbrechungen dieses Verlaufes wirkt. Es ist die Rokoko-Musik Couperins und Rameaus. Es herrscht das kleine Stück, die Bagatelle, das Petit rien, ohne strenge thematische Durchführung, mit eingeschobenen Sätzen, den Couplets. Die Zusammenstellung zu größeren Gemälden und Balletten geschieht in Form der Suite. Die einzelnen Sätze sind ganz kurz. Alles zielt auf Abwechselung, auf Belustigung des Ohres. Dies geschieht vor allem durch die sinnlich innervierende Wirkung des Rhythmus, durch den Tanz. Alles in dieser Musik ist irgendwie graziöser, hüpfender oder zierlich gedrehter, sentimental geschleifter oder wollüstig sich wiegender Tanz. Um diese einfache gedankenlose, aber gebundene Form noch freier sich entwickeln zu lassen, tritt die Charakteristik hinzu: der Tanz als Programm, Hirtentanz und Nymphenreigen, Trauermärsche; die Bewegung als Lauf der

Diana durch die Wälder, als Amazonenschritt, auch als reines Tonmalen, Rollen der Wogen, Rieseln der Quellen, Schmetterlingsflattern und Bienensummen. Naturalistische Geräusche mischen sich ein: Nachtigallenschläge, Jagdfanfaren und Glockenläuten. So fehlt nicht die Bereicherung durch Stimmung, Gefühl, der lyrische Ausdruck, das Gaiement und Tendrement durch gefühlvolle Vorhalte, inniges Sich-Wiegen, aufschreckende Syncopen, sehnsüchtig-traurige, chromatische Abstiege und volle Akkorde. Die Ueberschriften, das Charakteristische der Themen, die naturalistischen Tonmalereien sorgten für reiche Assoziation, Oper und Ballett für die Zusammenwirkung mit reicher Szenerie. Die „romantische" Musik Rameaus, des Komponisten von 22 großen Opern und Opernballetts, ist durchaus dramatisch interpretierend, Programmmusik, neben dem Hochpathetischen das Idyllische oft in selbständigen Instrumentalsätzen ausdrückend. Als Prachtleistung musikalischer Porträtierungskunst gilt die Figur des Zoroastre in seiner gleichnamigen Oper. Die größte Bereicherung und Rauhigkeit erfährt aber diese Musik durch die Umrankung der Stimmen mit allen Mitteln der musikalischen Figuration, des Schnörkels. Die Klangwirkungen, wie wir sie bei Liszt fanden, geben sich hier in zugespitzter, verfeinerter, graziöserer Form, die eilige Bewegung sans lenteur, der Glissando-Lauf, und wenn vollere, interessantere Akkorde verwendet werden, am liebsten in Arpeggien. In allen den Figürchen, Vorschlägen, Trillern, Tremolos, den Ranken und Schnörkeln verschwindet die Melodie bis zur Unhörbarkeit, oder, um es in moderner Sprache zu sagen: „Seine Melodien schämen sich ihrer Nacktheit, sie ziehen das Blumengewand der Verzierungen an, oft bis man ihre Glieder kaum mehr erkennt." (Oscar Bie.)

In der Dichtung herrscht der völlige Verfall des Dramas und des Dramatischen. Voltaire soll sich am Drama nur versucht haben, um hinter der großen Zeit der klassischen französischen Tragödie Corneilles und Racines nicht zurückzustehen. Aber diese Dramen sind handlungsarm, mehr Leitartikel als Dramen,

reich an geschickten Einzelheiten und Operetteneffekten, die er Shakespeare entlehnt, und an interessanteren, exotischen Typen. Diderot verlangt für das Drama Milieu- und Charakterschilderung. Romane, gern in Form von Reisen, füllen sich mit Abenteuern, bunten Wechselfällen, mit Bildern, Beschreibungen und satirischen Beziehungen zum zeitgenössischen Leben (Lesage, Der hinkende Teufel, Gil Blas. Voltaire). Rousseau schreibt einen Roman in Briefen, der Form, die Montesquieu in den Lettres persanes benutzt hatte, um über alles und jedes ungezwungen seine Bemerkungen machen zu können. Die Nonne Diderots ist eher als ein Roman eine Zusammenstellung von Akten für einen Kriminalprozeß, und die Mode, locker gereihte Erzählungen in einem Romanband zu vereinen, hat in Crebillons Sofa die künstlerische Form des Impressionismus angenommen, des Themas in Variationen. In Inhalt wie Form ist es Schnitzlers Reigen ganz verwandt und wahrscheinlich dessen Vorbild. Das beste leistet diese Zeit in kleinen Formen, poésies fugitives, petits vers, petits papiers, kleinen Skizzen in Prosa und in Versen. Voltaire, Diderot haben darin ihr Bestes gegeben. Dem Zwang des Zusammenhangs, der Kausalität wirklichen Geschehens entrinnen diese gar nicht kindlich empfindenden Schriftsteller durch das Märchen. Tausend und Eine Nacht wird vorbildlich durch die orientalische Bilderpracht, den Glanz und die Sinnlichkeit. Oder die Märchen sind satirisch verfaßt. (Voltaire.) Was interessiert, ist niemals der Zusammenhang, das Ganze, sondern die pikante Situation, der Witz des Ausspruchs, die versteckte Satire und Travestie. Bei Rousseau, Diderot, tritt das Larmoyante stark hinzu, Lyrismus und Lyrik. Voltaire pflegt einen schwülstigen Hymnenstil, und die beschreibende Poesie wird der Hauptinhalt der Lyrik dieser Zeit. (Saint Lambert, Jahreszeiten. Delille, Gärten.) In dieser Zeit lenkt sich die Aufmerksamkeit auf die den geschmackvollen Franzosen an sich so fremde Dramatik Shakespeares, und zwar ganz auf die lyrischen und opernhaften Stellen und die Charakterdarstellung. (Voltaire, Diderot.) Das leichtfertige Chanson, Oper und Theateraufführungen prevalieren vor ernsthafter,

streng geformter Dichtung. Schließlich finden wir auch die Feinheit und den Reiz der leisen Andeutung, vor allem in der symbolischen und pikanten Form, daß man die schlüpfrigsten und zotigsten Dinge schildern läßt durch jemand, der sie mit verständnislosem Blick angesehen hat und sie naiv, völlig unschuldig erzählt, von einem Huronen, der nach Paris kommt, einem Papagei, der im Nonnenkloster aufgezogen ist, oder gar als Erlebnisse geschwätziger Kleinodien, eines Sofas.

In unserer Zeit ist manches von dieser Literatur wieder ausgegraben, besonders wegen seines geistreich schlüpfrigen Inhaltes (Crebillon, Diderot), aber wenn die moderne Welt mit geheimer Sehnsucht auf diese Zeit zurückblickt, als die große Zeit des dix-huitième, wie die Goncourts in ihrem berühmten Werk, so gilt dies doch mehr den Bildern und vor allem der Rokoko-Architektur. Als eine echt impressionistische Zeit hat sie in der Dichtung das wenigst Bleibende geleistet, sie lebt fort durch ihre bildende Kunst, ihr Kostüm, ihre Gebärde.

Im Ganzen betrachtet ist diese Zeit auch unphilosophisch, und alles Philosophische an ihr völlig unsystematisch. Die beiden großen philosophischen Werke sind ein Wörterbuch (Bayle, Dictionnaire) und ein Konversationslexikon (Diderot, Encyclopédie), also Sammlungen von Essays. Bayles, des Skeptikers Tätigkeit ist ganz und gar journalistisch. Diderot bekennt, einige Seiten gut schreiben zu können, aber nicht ein ganzes Buch. Montesquieu verwirrt den Zusammenhang seines Esprit des Lois, um nicht pedantisch zu erscheinen. Eine dichterische Form wählt Diderot im Traum D'Alemberts, indem D'Alembert im Traum unwillkürlich Gedanken weiterspinnt, die er im Gespräch mit Diderot vorher geäußert hat. Der Traum wird von der Freundin und dem Hausarzt belauscht, und schließlich wechselt das Gespräch zwischen diesen und dem Träumer. Durch seine Aphorismen, deren Form nicht nur, sondern deren Inhalt auch zu Nietzsche Beziehung hat, ist Vauvenargues unserer Zeit interessant geworden. Zugleich herrscht eine Abneigung gegen rein theoretische Fragen, gegen

Probleme der spekulativen Philosophie; Skepsis, Agnosticismus bezeichnen die herrschende Denkstimmung. (Voltaire: Le philosophe ignorant, D'Alembert: Que sais-je, Diderot: Promenade du Sceptique). Probleme der Ethik und Lebensführung, soziale Fragen gehen voran. Zugleich wird diese Zeit ein Zeitalter historischen Wissensbetriebes, mit ausgesprochen kulturgeschichtlicher Tendenz (Montesquieu, Voltaire), aus gleichen Motiven wie heute, eine Zeit der historischen Begriffsbildung gegen Systematik und der Lebens- und Geisteswissenschaft an Stelle abstrakter Mechanik.

Die Grundanschauung, das Weltbild dieser Zeit ist durchaus ein psychologischer Sensualismus, am modernsten von D'Alembert ausgesprochen, für den alles nur Sinneserscheinung ist. Es gibt nichts außer uns, das dem, was wir zu sehen glauben, entspräche. Von Condillac ist dieser Sensualismus zu einer Associationspsychologie und Dynamik der Vorstellungen fortgebildet. Die Substanzbegriffe, körperliche wie seelische, werden verworfen. Für Voltaire ist die Seele nur ein allgemeiner Begriff ihrer Aeußerungen.

In Voltaire verkörpert sich am glänzendsten die Kunst des oberflächlichsten Philosophierens, der bildlichen, parodistischen Redeweise, des Geistreichen in jeder Form. Aber die ganze Philosophie der Zeit ist eine Philosophie des Esprit, der Pointe, mehr Kunst als Philosophie, eine Kunst des Epigramms, des Schlagwortes. Einen Titel wie den von La Mettrie, Vénus métaphysique möchte man fröhliche Wissenschaft übersetzen. Das Bestreben, interessant zu sein, siegt entschieden über das, wahr zu sein. Die Lebendigkeit des Denkens läßt auch jetzt den Dialog die geeignete Form erscheinen, und das eigentliche philosophische Leben und Treiben enthielten die Salons; das schriftlich Erhaltene ist nur ein schwacher Abklatsch davon. Daneben stehen die ernsthafteren Seiten des lebendigen Denkens, der Lyrismus der Wissenschaft, in Diderots Lehre von der Allbeseelung, der Sensibilität der Materie, und in Buffons pantheistischer Natur-

beschreibung, einem Muster anschaulich nacherlebbarer, mehr dichterisch schwungvoller, als exakter Naturwissenschaft. Diderot wehrt sich auch gegen die festen Abgrenzungen der Philosophen, der begrifflichen Wesenheiten, und neigt zu einer Lehre vom Uebergang aller Wesen in alle, vom ewigen Fluß und fließender Grenzen, einem Monismus, dem alles eins ist.

An diese Zeit des Rokoko knüpft sich der Ruhm der höchsten Kultur des Lebensgenusses, des höchsten Raffinements der Lebensführung. Der Impressionismus des Lebens in dieser Zeit ist in der Tat so radikal wie nur möglich. Ueberall ein Kampf gegen Staat und Gesellschaft, oder ein Unverständnis für die Aufgaben des Staates als eines politischen Faktors, für seine Stellung nach außen. In seiner ersten Schrift neigt Rousseau zu konsequentestem Anarchismus völliger Ungebundenheit und Isolierung des Menschen; seine Befreiung aus jedem, auch dem kleinsten Verbande und von jedem Besitz erscheinen ihm der selige Urzustand. Der Kampf gegen die traditionellen, die Staatseinheit vertretenden und verkörpernden Mächte, gegen die absolute Monarchie und die Staatsreligion ist der erbittertste. Die Niederlagen im Kriege gegen Friedrich den Großen und in Indien werden als Niederlagen des herrschenden Systems begrüßt, was an moderne sozialdemokratische Aeußerungen erinnert. Soweit nicht Anarchismus oder sozialistische Ideale maßgebend sind, ist die liberale Staatsauffassung herrschend, die englische Verfassung bei vielen das maßgebende Vorbild. Die Regentschaft und die Zeit Ludwigs XV. ist eine friedliebende, unpolitische Zeit, das Ideal des ewigen Friedens meldet sich. (Abbé de St. Pierre, Projet de paix universelle.) Die Nation, besonders die vornehme Gesellschaft der adligen Kreise und haute finance ist mehr für Bildungsfragen interessiert als für politische. Verbotene politische Ansichten konnten deshalb, von der herrschenden Klasse unbeachtet, durchschlüpfen. Oper und Ballett werden die wichtigsten Tagesfragen. So bildet sich eine Aristokratie des Geistes und der Schriftsteller gewinnt an Ansehen. Gleichzeitig tritt auch hier eine Abneigung gegen feste Berufe ein, der freie Schriftsteller wird

das Ideal. (Diderot, Grimm.) Der Adel verläßt die Güter, löst sich vom Grundbesitz und überläßt diesen der Geldspekulation.

Schließlich eine völlige Zersetzung der Familie und Ehe. Es war selbstverständlich, daß die Männer ihre Verhältnisse an der Oper, die Frauen ihre Hausfreunde hatten. Der Winteraufenthalt in Paris wurde als eine Bedingung in den Ehekontrakt aufgenommen. Kinder waren unbequem. D'Alembert wurde von seinen vornehmen Eltern ausgesetzt. Die freie Liebe, in der Männer und Frauen sich nach Neigung und Wunsch auswechselten, wurde die Verbindung zwischen bedeutenden Männern und Frauen, oft aus der höchsten Gesellschaft, die in ihren Salons alles, was an Geist und Bedeutung in Paris lebte, vereinten. Die Tugend der Konsequenz wäre etwas lächerliches gewesen; Männer in Staatsstellungen, Zensoren verkehrten intim mit den Männern, über die sie gelegentlich zu Gericht sitzen mußten, verbargen wohl bei gerichtlichen Verfolgungen die betreffenden Schriftstücke in ihrer eigenen Wohnung. Sich in seinen Meinungen zu verleugnen, zwischen Lehre und Verhalten einen Widerspruch klaffen zu lassen, wurde Voltaire so wenig schwer, wie den meisten anderen Schriftstellern der Zeit. Der Begriff des Charakters existiert überhaupt nicht in dieser Zeit, nur der des Geistes. Treue und Liebe gelten als spießbürgerlich, Reue, Gewissen als Vorurteile, und Diderot spricht gegen die Vergeltung, gegen die Aburteilung von Taten mit Strafe und ihre Benennung mit Laster. Voltaire verteidigt im L'Ingénu die Willkür des Herzens, die Rechte des Individuums gegen die Institutionen.

Es bleibt wieder nur das Individuum und seine Form sich auszuleben übrig, der Einzelne und sein Eigenstes. Nach Rousseau ist das Blut eines Menschen mehr wert, als die Freiheit des ganzen Menschengeschlechtes. Alle Arten der Absonderung und der Isolierung des Individuums von heute finden wir damals. Das Losgelöstsein von allen Ver-

hältnissen und das Gefühl eigner Macht, das sich in Witz, Spott, Satire äußert; jeder ist mit dem Mund voraus, so daß die ältere Generation, wie ein Fontenelle, die Jugend nicht mehr verstehen konnte. Vauvenargues predigt das Pathos der Distanz und das vornehme Ideal des leidenschaftlichen, edlen Menschen, der, ähnlich dem Nietzscheschen Uebermenschen, sein Leben nur aus Freude an großen Gefühlen, an fortreißenden Ereignissen voll und resolut zu Ende lebt, und ganz ästhetisch daran beteiligt ist. Wie Nietzsche stellt er die Ungleichheit der Menschen, das Exceptionelle einiger weniger als Naturbedingung hin. Ungleichheit, Herren- und Sklavenmoral, in Verbindung mit der Rassentheorie lehrt Graf Boulainvilliers, und wer dächte nicht an Nietzsches schweifende blonde Bestie, wenn er den Adel von den fränkischen Eroberern, die Plebs von den unterworfenen Galliern ableitet. Bei Voltaire, dem Freunde Vauvenargues', wird das Volk zum Pöbel, zu den Viel zu Vielen. Das Volk sei immer abgeschmackt und roh, Ochsen, die ein Joch, Treiber und Futter nötig haben. Eine zweite Form der Absonderung in dieser Zeit ist die Abenteuerlichkeit. Das Leben vieler bedeutender Menschen ist ein abenteuerliches, vagabondierendes — Abbé Prévost, Regnard, Destouches. Casanova taucht auf seinen Irrfahrten auch in Paris auf. Der Typus des chevalier d'industrie, dieser beliebten Wedekindschen Gestalt, findet jetzt sein rechtes Feld. Abenteuerromane bilden die beliebteste Lektüre (Lesage, Gil Blas). Das Leben Rousseaus ist ein Hin- und Hergeworfenwerden von Situation zu Situation, das abenteuerlichste und wirrste vielleicht infolge innerer Haltlosigkeit. Lebensexperimentatoren, die den Zufall beschwören, mit dem Leben spielen und boshaft aus Langeweile sind, mephistophelische Gestalten haben das Vorbild abgegeben für den Méchant von Gresset. Schließlich fehlt auch nicht die Bohème, die Sorglosigkeit um Hab und Gut, um Haus und Familie, die zynische Weltverachtung. Rousseau, der Lakai und Notenschreiber wird, um sich seine Freiheit zu wahren, kokettiert mit dieser Bedürfnislosigkeit. Seine Lehre vom

seligen Urzustand, nichts zu besitzen, um ganz unabhängig zu sein, aller Formen ledig wie die Wilden zu leben, ist die sentimentale Ethik der Bohémiens. Voltaire sagte, es sei nie soviel Geist aufgeboten, uns zu Bestien zu machen. Von Goethe ist durch Uebersetzung das noch modernere Bild des Kaffeehaus-Bohémien dieser Zeit, der mit schnoddrigem Zynismus an allen und allem seinen Geist und seine üble Laune ausläßt, den Deutschen vermittelt: Rameaus Neffe.

Die Lebensführung des Individuums ist ganz auf die Verführung des Augenblicks gestellt. Voltaire steht im Candide vor völliger moralischer Skepsis, alle Zwecke fehlen. Après nous le déluge ist das Motto dieser Gesellschaft. Der ethische Sensualismus ist in der Theorie dieser Zeit ganz allgemein. Lust und Unlust bestimmen die Handlungen. Zum radikalsten Hedonismus ist er durchgebildet bei La Mettrie, zum Egoismus bei Helvetius. Die Sinnenlust wird von La Mettrie selbst über geistige und sittliche Güter gestellt, und wie Oscar Wilde hält er es für thöricht, ein Vergnügen zu unterlassen oder eines zu bereuen. Die Nachricht, daß er sich an einer Trüffelpastete zu Tode gegessen habe, klingt freilich zu sehr für die Theorie zurechtgestutzt. Helvetius zieht in Tiraden gegen die Torheit der Selbstaufopferung ins Feld, preist die Selbstsucht. Jeder ist sich selbst die Welt, und anderen zu helfen ist nur ein Gebot des Eigennutzes. Der Kultus und die Kultur der Sinnlichkeit dieser Zeit ist auch in unserer Zeit nicht erreicht. Voltaire in der Pucelle d'Orleans läßt alles auf das Thema der Jungfräulichkeit hinauslaufen. Die philosophischen Satiren Voltaires, Montesquieus Persische Briefe, Diderots Dialoge, die ernsthaftest gemeinten Sachen vermögen nicht auf das Salz der Zote, den Reiz der Pikanterie zu verzichten. Diderot schreibt seine Nonne zur Abschreckung, schildert aber die Perversitäten der Nonnen mit künstlerischer Feinheit und Lebendigkeit. In Stichen, illustrierten Büchern, in Gemälden Bouchers, Fragonards ist das Lüsterne pikanter Situationen, des Halbbekleideten mit allen Mitteln der Grazie und Tändelei geschildert, oder bis zum erotischen Zynismus offenster Dar-

stellung aller Orgien getrieben. Was ein Sofa in dieser Zeit zu erzählen hat, läßt sich denken. Neben dem, was die Sittengeschichte dieser Zeit von dem wüsten Sinnenleben bei Hofe und in der besten Gesellschaft nur allgemein überliefert, scheinen vereinzelte Züge, wie die, daß es Sitte war, bei der Morgentoilette Herrenbesuch zu empfangen oder sich vom Zimmerburschen beim Baden das Hemd reichen zu lassen, noch verhältnismäßig harmlos. Alle Raffinements und Perversitäten waren in dieser Zeit lebendig. Eines der graziösesten und liebenswürdigsten Bücher, in der die Willkür des Herzens und die Preisgabe aller Güter um Liebe und Liebesgenuß gefeiert sind, Manon Lescaut von Abbé Prévost, ist eines der Lieblingsbücher unserer Zeit geworden.

Die Moral als absolute zwingende Verpflichtung macht einer Genealogie der Moral Platz, der Einsicht in ihre Entstehungsbedingungen und ihre Relativität inbezug auf Zeiten, Völker, Stände. Für Diderot sind die Sittenbegriffe, besonders der Ehe, Liebe, Schamhaftigkeit willkürlich und vergänglich. Für Helvetius ändert sich die Moralbeurteilung je nach dem persönlichen Vorteil der Beteiligten; der Günstling des Hofes ist der Prügelknabe des Volkes. Auch dem Individuum gegenüber greift eine Genealogie der Handlungen um sich, eine Erklärung der Taten aus angeborenem Charakter (Vauvenargues) und aus dem Spiel der Motive (Diderot, Helvetius), so daß der Begriff der Verantwortung und Zurechnungsfähigkeit schwankend (Diderot), das theoretische oder ästhetische Interesse das herrschende wird.

Die Schätzung des Menschen geht auf die Originalität. Vauvenargues fordert, seiner Natur nachzugeben und sich keine Instinkte anzuschaffen, die der Originalität widerstreiten. Die Aufnahme Rousseaus in der guten Gesellschaft war überhaupt nur möglich durch diese Freude an Verschrobenheiten. Seine Art zu brüskieren, erreichte das Gegenteil von dem, was er wollte, nämlich daß man sich — wie heute im Cabaret Peter Hille — über die wilden Männer amüsierte. In seinen Me-

moiren schrieb er: Bin ich nicht ein Besserer, so bin ich doch ein Anderer als sie.

Einem Aesthetizismus des Lebens huldigt Vauvenargues in der Forderung, daß Leidenschaften und große Gefühle das Leben intensiv gestalten sollen. Um keinen Preis möchte er seine Leiden für das Glück eines Mittelmäßigen eintauschen, so wird Genuß und Stolz aus dem Erleben geschöpft. Dem Aufregungsbedürfnis kommen Spielhöllen entgegen, die jetzt in Paris gleich zehnfach entstehen, Kriminalgeschichten, die aufregenden Abenteuer der Romane und schließlich der ganze Humbug von Alchimisterei und Astrologie, Wahrsagung, Traumdeutung und Wunderkuren, denen sich die Religionsspötter und Skeptiker bei Hofe und in der vornehmen Gesellschaft ergaben. Die innige Religiosität der Jansenisten artet jetzt aus in religiöse Orgien. Und Rousseaus Religiosität des Herzens, der Lyrismus der neuen Héloise wie der Gefühlsschwall der larmoyanten Komödie ergehen sich in einem Schwelgen im Gefühl, daß kaum zu sagen ist, wo nun die Schönheit der Seelen und Gefühle und ihre Gefallsucht aufhört und der ernstere Gemütscharakter sittlicherer Verbindungen beginnt, den diese bürgerlich-rührselige Richtung gegen die herrschende des leichtfertigen Lebensgenusses durchzusetzen sucht. Denn das ist die andere Seite dieser Sucht nach Erlebnissen, daß sie schließlich nur gespielt, nicht ernst genommen werden, daß man Schäfer spielt oder gar Kindersäugen. Als die unimpressionistischen Werte von Ehe und Familie wieder in den Vordergrund gerückt werden, nimmt die genußsüchtige, dem Einfachen und Familiären entfremdete Gesellschaft dies als ein neues Mittel zum Amüsement und zur Koketterie auf, so wie für den Verwöhnten oft die einfachste Speise eine Delikatesse wird. Diese Stimmung dem Neuen gegenüber teilt sich selbst den eifrigsten Predigern der neuen bürgerlich-häuslichen Ideale mit, einem Rousseau, der nach allen Tugendparaden seine Héloise in zeitgemäßem Sündenfall endigen läßt, und einem Maler wie Greuze, der seine naiven, herzlichen Geschöpfe genau so mit appetitlichem Aus-

sehen und reizender Dekolletierung ausstattet wie Boucher seine Nymphen und Dianen.

Schließlich führt auch in dieser Zeit der Aesthetizismus, das Leben wie ein Spiel zu nehmen, zu einer Ueberwucherung der Schöngeisterei und aller Kunst. Komödianten oder das Komödiespielen bilden selbst noch wieder den Inhalt der Kunstwerke, der Bilder und Romane. Rousseau richtet sich im Discours sur les Sciences et les Arts gegen die herrschende Ueberbildung, die er selbst genossen und nie ganz verdaut hatte. Voltaire sagt bei Besprechung einer nationalökonomischen Schrift: die Nation ermüdet von Versen, Trauerspielen, Lustspielen, Opern, Romanen, abenteuerlichen Geschichten und theologischen Zänkereien begann endlich über die Wichtigkeit des Getreides nachzudenken. Was Rousseau und Voltaire hier als herrschenden Geist der Zeit bekämpfen, findet seinen positiven Ausdruck in La Mettries Ansichten, daß die Scheinwelt, Träume im Opiumrausch, die Phantasien eines Irren, wenn sie nur schön sind, ein wahreres Glück seien, als Wahrheit und Realität; möge die Natur uns Menschen täuschen, wenn sie es nur zu unserem Vorteil tut. Also der Traum ein Leben. Und die Theorie des Aesthetizismus der Kunst gibt der Abbé Dubos, nach dem es Aufgabe der Kunst ist, Lebensgefühle mitzuteilen. Die Erweckung der Leidenschaften durch die Kunst sei dasselbe wie die Freude am Glücksspiel und an Stierkämpfen. Wie nahe kommt dem Nietzsches Auffassung vom Dionysischen in der Kunst. Der Lehre Dubos' entsprechend wird auch die glänzende Ausgestaltung des Dekorativen in Oper und Ballett, in Dekoration der Zimmer und im Kostüm den Zweck gehabt haben, durch Sachreize sich Erlebnisse zu verschaffen, die begleitenden Hintergrundsereignisse der Dekoration in den Vordergrund zu rücken. Die Eitelkeit des Gecken fehlt auch den geistigsten Persönlichkeiten nicht (Voltaire).

Die Sucht nach immer neuen Genüssen, das Raffinement und das schnelle Hinweggehen über alle Dinge und Verhältnisse bringt jene Welterfahrenheit zustande, die die Kritik an

allem Bestehenden zur Selbstkritik werden, und das Naive mit Bewußtsein genießen läßt. Die feine Psychologie dieser Weltleute, Abbé Galiani, Voltaire, die Lebensaphorismen Vauvenargues' enthalten ein gut Stück reiner Selbstanalyse. Und bei Rousseau, diesem ganz und gar sentimentalen, unnaiven Schriftsteller, führt dies zur rückhaltlosesten Selbstentblößung in seinen Konfessionen.

Die sozialen Verhältnisse sind ganz so, wie wir sie dem Impressionismus entsprechend fanden. Ungeheure Gegensätze des Standes und der Lebenshaltung, Reichtum, Luxus hier, Armut, Not dort. Die herrschende Klasse ist eine Aristokratie, die sich aus den kapitalistischen Bürgerkreisen rekrutiert, und selbst Geldgeschäfte treibt. Die herrschende Form der Volkswirtschaft ist ganz und gar der Handel, gegen dessen einseitige Begünstigung Rousseau und die Physiokraten Front machen. Der Haupterwerb ist das Geldgeschäft. Law, der Finanzminister der Regentschaft, gilt als der berüchtigste Spekulant. Gleichzeitig vollzieht sich eine allgemeine Zentralisierung des gesellschaftlichen Lebens und aller Kultur in Paris, der Hauptstadt, die alle bedeutenden Kräfte vom Lande absorbierte. Auch dagegen ertönt die Rousseausche Forderung: Zurück zur Natur.

Viele werden die Einbeziehung von Diderot, Rousseau, Greuze in den Impressionismus dieser Zeit nicht billigen. Die Wahrheit ist, daß schon bei Voltaire, überhaupt der älteren Generation (Marivaux u. a.) immer eine Strömung bürgerlich-sozialistischer Art neben dem Impressionismus einhergeht, die gegen diese Verfeinerung und Hyperkultur ankämpft. Den Sozialismus bedingt diese kapitalistische Epoche wie in unserer Zeit als ihren Gegensatz, die Weltanschauung der Unterdrückten und der Proletarier des Geistes. Rousseau macht sich zu deren Hauptsprecher. Es zeigt sich aber gerade in dieser Zeit, wie der herrschende Stil des Lebens auch die oppositionellen Kreise ergreift und ihre neuen Ideale unter Formen des alten Régime sich äußern läßt: das Geistreich-Schlüpfrige Diderots, das Rührselig-Kokette von Greuze, der Aesthetizismus

der Gefühle im Rührstück und bei Rousseau und dessen Originalität des Bettelstolzes beweisen es. Gerade Rousseaus ganze Bohème-Moral und Schwärmerei für den Urzustand, ist zunächst einseitig auf Befreiung und Isolierung des Menschen und seiner Gefühle gerichtet, so daß wir hier nur einen Impressionismus von unten her haben, der in allem Negativen dem der oberen Zehntausend entspricht und von ihnen aufgenommen wird. Das diesen Schriftstellern selbst nicht klare Ideal einer neuen bürgerlichen Gesellschaft, des tiers-état, und eines republikanischen, auf autonomer Sittlichkeit gegründeten Staatswesens im römischen Stil, äußerte sich vorläufig in lauter negativen Zielen, als Befreiung des Menschengeschlechtes. Die Geschichtsschreibung nach der französischen Revolution ist immer geneigt gewesen, diese Zeit als Vorbereitung dieser Revolution aufzufassen und die Schriftstellerei der Zeit als Aufklärungsliteratur. Das Bild ändert sich aber, wenn man sie in sich ruhend nach ihrem Stil auffaßt, und diesen als rückwärts hineinreichend in eine barock-pathetische Endphase der klassischen Zeit des 17. Jahrhunderts, nach vorn hineingehend in den Naturalismus, Materialismus und rationalistischen Utilitarismus der Aufklärung. Dann finden wir, wie die Vernunftethik und Religion und der Klassizismus der französischen Revolutionszeit vorbereitet wird durch Schriftsteller, die ganz noch am Impressionismus des Rokoko beteiligt waren. Diderot beginnt ganz sensualistisch und skeptisch in ethischer Hinsicht, später denkt er materialistischer und positiver. Rousseau stellt im contrat social ein Staatsideal gegen Urzustand und Anarchie auf. Sozialistische und staatlich-organisatorische Tendenzen folgen dem Liberalismus eines Voltaire und Montesquieu. Holbach, der Materialist, wird der Philosoph der neuen Zeit. Weiter aber als bis zu den lebendigsten, dem Impressionismus zugänglichsten und logisch-einfachsten Werten von Familienglück und Ehe, also zum Idyll zopfig-biedermeierischer Einfachheit und Naturschwärmerei hat es diese zwischen Impressionismus und Rationalismus vermittelnde Generation nicht gebracht.

Der Impressionismus selbst aber ist der Stil einer ausgehenden, abdankenden und absterbenden Generation, der französischen Aristokratie, zugleich das Ende einer Kultur, deren Beginn sich in der die plastischen Werte der Kunst, die monarchisch-militärische Staatsverfassung und die aristokratisch in Rangstufen sich sondernde Hierarchie und Mittler-Religion des Katholizismus wieder zur Geltung bringenden Gegenrenaissance des 16. Jahrhunderts aufzeigen läßt. Wenn wir aber das Ideal einer impressionistischen Kultur inbezug auf feine Geselligkeit, auf geistreiches Denken und schlagfertigen Witz, auf graziöse Koketterie und Galanterie, auf verfeinertes Spiel mit Liebe, auf Raffinement und buntesten Wechsel im Hintänzeln über das Leben schildern sollten, so würde uns diese Zeit vorschweben. Mit Recht hat man für diese Zeit den Ausdruck geprägt: Sterben in Schönheit.

X. Impressionismus und Romantik. Stilfolgen und Stilschwankungen. Schlussbetrachtungen.

Näher noch als das Rokoko liegt unserer Zeit die Romantik, jene Periode deutschen Geisteslebens, die durch Neu-Ausgaben ihrer Literatur in unserer Zeit wieder ganz modern geworden ist, und um die sich das Hauptinteresse moderner Literaturforschung dreht. An ihre Philosophie — Fichte, Schleiermacher, der junge Hegel, die Naturphilosophie — kämpft das moderne philosophische Interesse an, und ihre steigende Bedeutung für unsere Zeit läßt sich an einer Aeußerlichkeit konstatieren, dem Börsenstand aller Romantiker-Ausgaben. Unsere Zeit ist selbst Neu-Romantik genannt worden, mit witziger, aber ganz treffender Verdrehung Neuro-Mantik. Romantik wird vielen zunächst das Gegenteil von jedem Impressionismus scheinen etwas Ideales, Gemütvolles, wie diese Epoche die Zeit des deutschen Idealismus genannt wird. Sagen wir aber statt Idealismus Psychologismus, Kultur der Verinnerlichung, so mildert sich sofort der Gegensatz. Eine kurze Betrachtung aber wird uns ganz den Stil unserer Zeit und zwar den Impressionismus wiederfinden lassen, und da wir infolge der starken Aehnlichkeit mit der heutigen Kultur die Romantik wie ein Bild der Gegenwart im Spiegel betrachten können, so möge sie uns zu einer gewünschten Zusammenfassung des im systematischen Teile Gebotenen dienen, indem wir zur Klärung die einzelnen Gesichtspunkte isolieren.

Die Romantik in Deutschland.

Der Psychologismus ist in der Romantik ganz allgemein. Es gibt eine impressionistische Malerei der Romantik, auf die wir erst neuerdings durch die Ausstellung von Werken von

Wilhelm Kobell, Martin Rohden und vor allem von Caspar David Friedrich aufmerksam geworden sind. Diese Malerei ist völlig unplastisch, ihr Lieblingsgegenstand die unbegrenzte, völlig unbestimmte Weite unendlicher Ebenen und Meeresflächen, oder die Auflösung aller Formen und räumlichen Abgrenzungen in Morgendunst und Winternebel, in Dämmerung und schwarzgrauer Nacht. Oder es schieben sich fern gesehene Bergwände streifig übereinander, in Flächen, die ohne rechte Tiefendistanz nur durch Ton- und Helligkeitsunterschiede getrennt sind. Zuweilen finden wir in dekorativer, japanischer Manier feine Zweige oder winterlich entlaubte Bäume in zackigen Mustern über die Fläche gesponnen. Die eigentlichen Wirkungen bestehen in Lichteffekten, Mondschein und Sonnenaufgängen über Bergen mit rauschender Lichtfülle und in Farbenspielen, wenn das Nordlicht mit gelben und roten Farben den Himmel übergießt, oder beim Sonnenuntergang der Erdboden ganz von violetten Tinten getränkt, den Wiesen und Bäumen ihr tiefes Grün noch tiefer, funkelnder macht. Die Motive sind deshalb oft die einfachsten, ein Stückchen Weideplan, hinten eine Bergwand. Die Gegenstände spielen keine Rolle.

Wie wir heute gern bei solchen rein optischen Wirkungen von Musik reden, so wird auch dieser Zeit das Musikalische, die gegenstandslose Musik die Kunst an sich. Dramen sind nichts gegen Symphonien (Tieck).

Die Dichtung wird Seelenschilderung und Erregung rein innerlicher Vorgänge, Stimmungen; Poesie ist Gemütserregungskunst. Romane in Bekenntnissen entstehen, damit alles von einer Person aus gesehen ist. Phantasie und Realität, Traum und Wachen werden nicht geschieden, es fehlt jede Objektivierung und Gesetzlichkeit der Tatsachenkausalität. Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt. Wer kennt die Welt? wer sich selbst kennt. (Novalis.) Hölderlins Empedocles und Hyperion sind hauptsächlich Seelenalyse. Unbestimmtheit der Personen, ihre rein poetische Bedeutung und Existenz und die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, sind Grund-

bestandteile der romantischen Poetik. Die genialste Art von Wirklichkeitsauflösung gibt E. T. A. Hoffmann. Es bleiben nur noch Visionen, jede Realitätssphäre entschwindet dem Leser, und er treibt schließlich in einem tollen Wirbel wild erhitzter Phantasien eines verrückten Gehirns.

In der Philosophie sieht die Romantik in Fichtes Ich-Lehre die philosophische Formel ihres Subjektivismus. Es ist zwar ein metaphysisches Ich und deshalb nicht durch reine Selbstbeschreibung psychologisch zu erfassen, aber es enthält doch die Wendung von einer objektiven Welt zu dem Subjekt. Alles wird Bewußtseinstatsache oder vielmehr Bewußtseinstat. Die Romantiker aber, Tieck, Novalis, Friedrich Schlegel, werfen alles beiseite, was bei Fichte noch überempirisch eine objektive Welt gesetzlich, pflichtmäßig begründen soll. Die Welt ist, weil ich sie gedacht (Tieck). Der Mensch kennt nur sich selbst (Novalis). Sie lösen alle objektive Welt in Willkür und Ironie des individuellen Ichs auf. Von Fichte geht Fries weiter zu der Forderung, anstelle metaphysischer Konstruktion eine beschreibende Psychologie zu setzen, Erkenntnistheorie wird ihm Psychologie. Und in die Zeit der Romantik gehört Herbarts Versuch einer Psychologie als Erklärung der Welt aus psychischen Elementen. Das materielle Atom wird zum Vorstellungselement, und dieses das Reale. Dieser Psychologismus wird dann wieder in die Welt hineingedeutet, kosmisch erweitert, so daß alles Sichtbare und Wahrnehmbare nur sein Dasein dem Verlangen der Welt verdankt, sich selbst zu betrachten. (Novalis.)

Auch im Leben wird alles Traum. Der Wille versagt all diesen Dichtern, er bleibt innerlich, Sehnsucht, Wunsch. Sie kommen nicht zur Objektivierung und Realisierung ihrer Wünsche, ihre Helden sind immer nur „überglückliche, verwöhnte Söhne des Himmels, die anders nicht denn ihre Seele fühlen“ (Hölderlin). Der Einsiedler wird die Lieblingsfigur der Romantik, dem Bedürfnis entsprechend, sich aus allen Tatbeziehungen, allem politischen und praktischen Dasein zu lösen, alle äußeren Bedürfnisse auf ein Minimum einzuschränken

und allein seiner Innenwelt kontemplativ zu leben. Sich in den Dingen wiederzufinden, seine Stimmungen in die Natur hineinzulegen wird das romantische Naturgefühl.

Die Auflösung aller gedanklich zusammenhängenden Formen treibt die Romantik, vor allem in der Dichtung, mit Bewußtsein bis zum äußersten. In der Malerei finden wir das Bestehenlassen des zufällig sich bietenden Anblickes in geistreichen Ausschnitten; Bäume werden vom Bildrahmen überschnitten und ragen mit herkunftslosem Gezweig ins Bild herein (Kobell). Wir werden vor eine öde Zimmerwand gestellt, in der sich ein Fenster öffnet, um eine Impression im Atelierfenster freizugeben (Friedrich). Figurenkompositionen fallen ganz hinweg, indem überhaupt nur eine Figur verloren in der Weite des Bildes steht, in keinem architektonischen, sondern lyrischem Verhältnis zum Bilde, die Stimmung des Indieweitesehens uns vorspielend. Oder eine zwanglos verstreute Gruppe mehrerer Personen ist in gleicher Weise im Anblick der Natur versunken. Der Blick geht fast immer mit ihnen und neben ihnen in die Weite, sie gehören mehr vor das Bild, als zu ihm. Bei Kobell ist die Staffage ein lustiges Gewimmel ausschwärmender Soldatenhaufen auf einem flachen, ebenen Schlachtfelde. Meereswellen oder Bergzüge, Gebirgswogen lösen die Formenbestimmtheit in ein rhythmisch gleichmäßiges Auf und Ab ewiger Melodien auf (C. D. Friedrich). Der Hauptgegenstand wird die Landschaft, und in ihr die unplastischen, formlosen Medien von Farbe, Atmosphäre und Licht. „Licht und Farbe und bewegendes Leben", diese Formel Runges faßt das Programm dieser romantischen Impressionisten zusammen und trifft auch manche Seite seiner eigenen Kunst.

In der Musik ist für E. T. A. Hoffmann und Karl Maria von Weber, den eigentlich romantischen Musikern dieser Zeit, die Oper die Grundform ihres musikalischen Ausdrucks, mit viel Programm-Musik, Tonmalerei und charakterisierenden Begleitungen. Das Charakteristische, Klangeffekte, Tanz- und Marschrhythmen, innervierende Musik tritt an die Stelle der logischen Form. Bei Hoffmann in der Undine ist ein Zurückdrängen der

selbständigen Arie zu bemerken; die Ensemblestücke und das Orchester dominieren vor der menschlichen Stimme und Melodie. Der Zeit nach, nicht aber der Persönlichkeit nach gehört Beethoven in die Romantik hinein, so wie Goethe, der innerlich der Romantik so viel näher stand als Schiller und seiner Zeit, in die klassische Zeit der deutschen Literatur hineingeboren wurde. Beethovens Schaffen in den Werken seiner klassischen Zeit ist nicht aufgegangen in Romantik, aber auch nicht daran vorbeigegangen. Zu einer völligen Formen-Auflösung, wie in den letzten Werken, kommt es nie, aber zu einer freieren Behandlung. Sonata quasi una fantasia. Es wird nur immer gleichsam eine Phantasie. Am romantischsten sind noch die Stücke, in denen durch eine gleichmäßige Begleitung und langausgehaltene Melodietöne eines einfachen Themas sich eine gleichmäßige Stimmung einstellt, wie in der Pastorale (Op. 28), der Mondscheinsonate (Op. 27 No. 2), oder eine pathetische Lyrik sich Bahn bricht wie in der Appassionata (Op. 57). Selbst die offenkundigste Programm-Musik, wie die Pastoral-Symphonie, ist reine Tonmalerei nur in der Unterbrechung, die das Gewitter in die Freude des Landlebens hineinbringt. Die Vertiefung des Einzelnen durch stärkere lyrische Innigkeit, charakteristische Entfaltung des motivischen, unmelodiösen Themas, wie jenes, mit dem in der 5. Symphonie das Schicksal an die Pforte klopft, oder die Bereicherung des Klanges und der Instrumentation erfuhren durch die romantischen Tendenzen der Zeit eine Förderung. Undenkbar ohne diese scheint uns aber die Reinheit und Vollendung des impressionistischen Altersstiles Beethovens, den wir nur deshalb nicht als die eigentliche Musik der Romantik heranziehen, weil durch seine absolut zeitlose, eher modern als romantisch zu nennende Reife und seine nur beethovensch zu nennende Gewalt diese Werke aus dem sentimentalen Ton der Zeit herausfallen.

In der Dichtung wird die Formzerstörung systematisch betrieben. Die Form des Dramas wird von Tieck nur zur Parodie dieser Form verwendet. Aus der gesetzmäßigen

Fügung wird eine „verkehrte Welt", es beginnt mit dem Epilog, endigt mit dem Prolog. Auf der einen Bühne erhebt sich eine zweite Bühne, auf dieser wieder eine, und so geht das Spiel verwirrend zwischen diesen Bühnen, jedes Entstehen aus der einen treibt Keile in die fortlaufende Handlung der anderen. Das Stück wird gleichzeitig gespielt und kritisiert, und die Spieler des unwahrscheinlichen Vorganges unterbrechen sich selbst mit Betrachtungen, ob das Publikum den Unsinn wohl merkt. Ein geborener Dramatiker wie Kleist, also eine unromantische Begabung, muß dem Drama in dieser Zeit ähnliche Formen aufprägen wie heute etwa Wedekind. In rasendem Lauf stürmt die Handlung vorwärts, das äußerliche Schema von fünf Akten durchbrechend. Es sind innerlich Einakter (Penthesilea). Der erste erhaltene Akt der Guiskard-Tragödie, der ein vollwertiges Drama geworden war, verbot die Weiterführung der Tragödie. Meisterhaft behandelt Kleist die Enthüllungstechnik im Zerbrochenen Krug, gegen dessen einaktige Struktur sich Goethe bei der Aufführung versündigt hat. Das Kätchen von Heilbronn ist eine Steigerung eines lyrisch variierten Themas bis zur märchenhaften Auflösung der seelischen Dissonanz. Reine innerlich-psychologische Entwicklung mit komplizierter pädagogischer Einwirkung von Seiten des Kurfürsten enthält der Prinz von Homburg. Jähe Peripathien, Stimmungsumschwünge, lyrische Bekenntnisse, Idyllen unterbrechen zuweilen die Entwicklung und sorgen für Steigerung einzelner Momente. Lyrische Ergüsse in einer Art ewiger Melodie der Herzenstöne und rein innerliche Handlung zersetzen Drama und Roman Hölderlins, Hyperion und Empedokles.

Der Roman wird die Lieblingsform der Romantik, weil er im Einzelnen wie im Ganzen am meisten Freiheit läßt. Das Vorbild wird der Lebensroman Goethes, Wilhelm Meister. Der Roman soll ein Abbild des Lebens sein mit all seinen Zufällen, Episoden und seiner Breite, die nicht an eine bestimmte Geschehensfolge sich bindet. Aber Wilhelm Meister ist dieser Generation noch zu streng komponiert, noch zu real und den

Gesetzen des wirklichen Lebens folgend. Jetzt wirft man alle Fesseln ab. „Nicht logische Akzente, sondern metrische und melodische.“ (Novalis.) Der Roman wird oft nur Rahmenerzählung für eingestreute Gelegenheitserzählungen, kleine in einer Gesellschaft zum besten gegebene Novellen. Nicht Geschehnisse, sondern nur das „Klima der Begebenheiten“ soll er enthalten. Briefe, Tagebücher zerlegen das Ganze (Tieck, Hölderlin, Brentano, Achim von Arnim) und Gespräche über die Technik des Romans und der Erzählung unterbrechen die Schilderung. Und schließlich wird die Form in formlosester Weise parodiert, wenn E. T. A. Hoffmann die Seiten zweier verschiedener Manuskripte, einer Kater- und einer Kapellmeister-Geschichte, durcheinander heften läßt. In die Roman-Form wird nun hineingestopft, was hineingeht. Bilder, Naturbeschreibungen, geistreich-satirische Konversationsszenen, Gespräche, Lebensweisheit, kleine Erzählungen in der Erzählung, und die berühmten lyrischen Einlagen gereimter oder ungereimter Art. (Tieck, Novalis, Brentano, Achim von Arnim.) Es entstehen nach Goethes Wort Fässer, an denen der Böttcher die Reifen zuzumachen vergessen hat, verwilderte Romane. (Brentano.) Dem Inhalt nach wird das Märchen die höchste Poesie, weil es erlaubt, das Wunderbarste zusammenzustellen, über alle Gesetze des Zusammenhangs sich zu erheben. (Novalis.) Man sucht eine schaurig unheimliche oder reizende Verwirrung. (F. Schlegel.) Die romantischen Themen des Doppelgängers, des Mannes ohne Schatten oder ohne Spiegelbild steigern das Raffinement der romantischen Verwirrung, die in den Märchen von Tieck, Novalis, Brentano herrscht, durch die Verbindung mit der unmittelbaren Realität des Lebens. (E. T. A. Hoffmann, Chamisso.). Die Vorliebe für Rollen, unhistorische, zeitlose Figuren heißt uns noch heute romantisch. und die Alterskunst Goethes hat gewiß Anregungen aus dieser rein poetischen Welt der Romantik geschöpft.

Die Romantik ist aber die eigentliche Zeit der Lyrik in Deutschland, und speziell einer reinen formauflösenden Stimmungslyrik. Rezitativisch-hymnische Gedichte in Prosa sind

die bedeutendsten lyrischen Produkte der Zeit, Hölderlins rhythmische Prosa im Hyperion und Novalis Hymnen an die Nacht. Freie Rhythmen dichtet Tieck, oft ebenso berlinisch nüchtern und trivial wie Arno Holz. Novalis erhebt die Forderung: Gedichte ohne Zusammenhang, bloß wohlklingend und voll schöner Worte. Wer nicht die feinen Klang-Gedichte Brentanos mit ihrer rhythmisch bewegten, in Assonanzen erklingenden Musik im Sinne hat, dem wird doch die U-Romanze Tiecks schaurig im Ohre nachklingen. Tieck und E. T. A. Hoffmann machen eine Spezialität aus gesprochener Musik, alle Instrumente reden in den ihnen eigenen Tönen. Schließlich finden wir im Uebermaß die Aneinanderreihung von Eindrücken durch anschauliche, Bilder darbietende Stoffe, beschreibende Poesie. Novalis schwelgt in der Ausmalung von Bergwerksgeheimnissen, Tieck in Wald- und Mondscheinstimmungen, Jean Paul im Beschreiben malerischer Landschaften, Brentano in musikalisch geformten Tag- und Jahreszeiten der Seele. Das Romantische ist ihm ein farbiges Perspektiv. Auf diesem Wege dringt auch zu dieser Zeit die Ausstattung in die Poesie ein. Opernhafte Ausstattung meldet sich bei Kleist (Kätchen von Heilbronn) und überwuchert bei Zacharias Werner, bei dem seitenlange Anweisungen für das Szenarium gegeben werden.

In der Philosophie hat es Wackenroder ausgesprochen, daß Systemglaube Aberglaube ist, und Friedrich Schlegel, der Typus des romantischen Philosophen, in einer aphoristischen, völlig unsystematischen und Widersprüche weder vermeidenden noch scheuenden Philosophie betätigt. Sein Einfluß auf die systematische, ordnungsliebende Natur Schleiermachers hat diesen ebenfalls zu aphoristischen Aeußerungen, und zu Rhapsodien philosophisch-religiöser Art fortgerissen. (Monologen, Reden über die Religion.) Das Weltbild Schleiermachers ist das eines Aufgehens im Universum, ein ästhetisch-mystischer Pantheismus, dem alles eins wird, ein Gefühlsmonismus. (Schelling, der junge Hegel, Novalis, Hölderlin.) Der Wert der historischen Begriffsbildung ist in dieser Zeit voll erkannt; vergangene Zeiten sollen nicht nach gegenwärtigen Normen beurteilt,

sondern in sich ruhend als Individualität erkannt werden, Werke der Kultur, Dichtungen ebenfalls nicht beurteilt werden, sondern das Einzelne als Teil eines Gesamtwerkes, dieses als Teil der Literaturgeschichte und Kunstgeschichte verstanden werden und so ein einmaliger in sich ruhender geschichtlicher Verlauf beschrieben werden. (W. Schlegel.) Dazu tritt eine Art des Wissenschaftsbetriebes, die nicht das Einzelne zum Allgemeinen erklärend in Beziehung setzt, sondern zum Einzelnen, die Kritik und Hermeneutik als Interpretation, Uebersetzung der Werke in eine geläufige Sprache. (Schleiermacher, Fr. und W. Schlegel). Wir verdanken dem die Uebersetzung Shakespeares und Platos. In dieser Uebersetzung gewinnt schließlich die Deutung die Oberhand, die Umdichtung, der Wahrheitswert tritt zurück. Keine Zeit hat wohl so für sich das Recht in Anspruch genommen, alles Triviale zu poetisieren, alles Materielle zu vergeistigen, um durch Symbolik der Tatsachen wertvolle Urteile oder wertvolle Gegenstände den bedeutungslosen Anlässen zu entlocken. Astronomie soll wieder Astrologie werden. (W. Schlegel.) In dem Dampf, der um feuchte Stellen aufsteigt, sieht Novalis Quellgebete, eine Seelensprache der Natur. Der Poet versteht die Natur besser als der wissenschaftliche Kopf, das ist die Philosophie des Novalis und Schelling. So wird denn literarische Kritik: Poesie nur durch die Poesie zu kritisieren. Ein Kunsturteil, das nicht Kunstwert hat, habe kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst. (F. Schlegel.) E. T. A. Hoffmann, dessen Musik Umsetzung von Poesie und Bildern war, setzt in seinen Musikkritiken die Musik in lebendige Poesie um.

Der Auflösung aller Zusammenhänge, aller gebundenen Formen entsprach der gänzlich unpolitische Charakter der Zeit. Geistig literarische Interessen überschwemmten das ganze Leben, und bewirkten im Verein mit einer Lockerheit der Sitten und Ueppigkeit luxuriöser Lebenshaltungen jenen politischen Verfall Preußens, dessen Folgen sich in der Schlacht von Jena kundgaben. Die Hofhaltung Friedrich Wilhelms II. gehört als der politische Hintergrund zu dem Bilde der Zeit, das sonst

so ganz von der literarischen Strömung aus entworfen zu werden pflegt. Die Schriftsteller Tieck, Hölderlin, Novalis, die Schlegels stehen allem Politischen so fern wie nur möglich, kaum eine politische Satire drückt den anarchischen Individualismus dieser Generation aus. Wohl aber finden wir die Abneigung gegen feste Berufe, das Ideal des freien Schriftstellers, einer rein literarischen Existenz wie die der Schlegels. Hölderlin schilt auf die, die Göttliches wie ein Gewerbe treiben. Es erscheint die ganze Reihe von Verherrlichungen vagabondierender Leute, des wandernden Künstlers, des Taugenichts und fahrenden Schülers. Die Abneigung gegen festen Besitz, das Bedürfnis nach Wechsel und Neuheit gibt sich bis spät in die nachromantische Zeit in der vielbesungenen Wanderlust kund.

Die stärksten Angriffe richten sich gegen die engste Gemeinschaft, die Ehe, gegen das Handwerk des Ehestandes, die zünftige Liebe. (Jean Paul, F. Schlegel, Brentano.) Das gefallene Mädchen kommt zu Ehren und literarischer Geltung. (Brentano.) Die Vergeistigung des Hetärentums schlägt Fr. Schlegel vor, und freie Liebe, Ehe à quartre, alle Möglichkeiten lockerer Verbindungen und weitherziger Moral werden theoretisch und praktisch versucht.

Die Rechte des Individuums werden gegen die der Gesellschaft geltend gemacht, z. B. in Form krassesten Egoismus' wie in den Typen von Wüstlingen, Genußmenschen und Lebensexperimentatoren, in deren Schilderung sich Tieck, Brentano, E. T. A. Hoffmann und — schon ironisch — Achim von Arnim gefallen. Auf alle Weise sucht man das Ideal der Isolierung des Menschen durchzuführen, in der Gestalt des Einsiedlers und einsamen Nachtschwärmers (Novalis, Tieck), oder im Ideal des Uebermenschen, der nur durch seinen Einsatz von Kraft und Schönheit wertvoll wird, nicht durch den Erfolg (Hölderlin), oder durch die Vornehmheit der Distanz, den Abscheu vor Menge und Publikum, in der wie in einem großen Wasser die Individualität ersäuft wird. Die romantische Schule ist etwas wie ein Kreis der Blätter für die Kunst, eine

„literarische Hansa“ mit all der Selbstüberschätzung und Ueberhobenheit, die das Wirken im engsten Freundeskreis, der Mangel an Reibung hervorbringt. Sich abzuheben von den anderen, etwas Besonderes und Individuelles darzustellen wird die Hauptpflicht. „Werde, der du bist.“ (Schleiermacher.) Es führt zu jenem Selbstbewußtsein, dem Lostgelöstsein von allen Verpflichtungen und Bindungen, das in Parodie und frechem Stil, „göttlicher Frechheit“, in Willkür und Ironie mit allem spielt, und mit dem Worte „romantische Ironie“ sich auf eine Formel gebracht hat. Negativ wird dieser Individualismus ein Hauptkampf gegen alle Regelmäßigen. „Tod den Philistern“, die „gute Leute, aber schlechte Musikanten“ sind! (Brentano.)

Auch aus dem individuellen Leben sollen alle Zwecke wegfallen, alle Prinzipien weichen. Die Kinder sollen vor jeder Erziehung bewahrt werden. (Fr. Schlegel, Lucinde.) Das Ideal des Lebens erscheint ein reines Vegetieren, die Füße ins Erdreich stecken, Wurzel schlagen und Blätter und Knospen treiben. (Novalis, Hölderlin, Tieck.) Die Faulheit bringt uns dem Paradies und der Gottähnlichkeit näher. (F. Schlegel.) Ohne ein „Erinnerungsesel“ zu sein, gilt es, das Leben mit allen Sinnen zu genießen, und es erhebt sich ein Kultus der erotischen Sinnlichkeit, daß man glaubt, vor lauter Theorie müßten diese Romantiker gar nicht zum Genießen kommen. Nur im Leben Werners und E. T. A. Hoffmanns stimmt der Taumel in erotischen Exzessen mit den Orgien überein, die von Tieck, Brentano, Fr. Schlegel geschildert werden. Für den Geist der Zeit spricht es aber besonders, wenn der kühle, ernste Schleiermacher das Glorreiche der Sinnenwelt feiert, um F. Schlegels Lucinde zu verteidigen. Das Lucinden-Thema ist der höhere Kunstsinn der Wollust und deren Gipfel, die Rollen im Liebesspiel zu tauschen, um die volle Menschheit in Mann und Frau sich erfüllen zu lassen; eine Rhetorik der Liebe, wie heute bei Wedekind oder Conradi. Keuschheit gilt als Verbrechen, wie heute als gesundheitsschädlich. Und modernen Aeußerungen wie Nietzsches, daß die Lust Ewigkeit wolle, oder Dehmels, daß der Kuß ewig

dauern möchte, können wir Novalis Verlangen nach ewiger Wollust und Liebesnacht anreihen. Es erhebt sich eine Opposition gegen die Demoralisierung dieses Triebes, dem Unschuld und Natürlichkeit zurückgegeben werden soll, und gegen die Prüderie. Die Zote gilt als Gegengewicht gegen die Ernsthaftigkeit.

So wird auch die romantische Ethik ein Aufheben aller Moral, ein Jenseits von Gut und Böse. Das Böse wird im Ofterdingen-Märchen den Taranteln (den Leidenschaften) preisgegeben. Die Freundin Wilhelm Schlegels, Madame de Staël, sprach das Wort: Tout comprendre, c'est tout pardonner. Es bleibt auch hier nur ein ästhetisch-theoretisches Interesse am Menschen, der Aesthetizismus, die Schätzung des Menschen nach Seite des Originellen, der Individualismus des Andersseins (Schleiermacher), die Freude an universeller Individualität. (Novalis.) Friedrich Schlegel stellt die Interessantheit als ethische Kategorie auf. Hölderlin verlangt eine Religion der Schönheit. Die Form des Lebens wird das Erlebnis, sich nach Belieben stimmen können wie ein Instrument (F. Schlegel), oder die rein kontemplative oder sich einfühlende Betrachtung der Welt, das Leben wie eine schöne genialische Täuschung ansehen, wie ein Drama. (Novalis.) Den Krieg feiert diese friedliebende Zeit als poetische Wirkung. Helden führen die Sachen der Poesie, sind von Poesie durchdrungene Weltkräfte. (Novalis.) So wird die Fichtesche Ichlehre von Schlegel zu einer Welt als Kunstwerk des Menschen. Das bedingt dann eine Gleichgültigkeit gegen Realität, der Traum wird eine Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens (Novalis) und führt zur Bevorzugung der Phantasieschöpfungen, des Lebens in Romanen und Dichtungen. Nur aus Erzählungen sollen die Dichter mit dem Inhalt der Welt bekannt werden. Ein Uebel ist es, daß die Poesie besonderen Namen hat, alles ist Dichtung, ist Poesie. Je poetischer, je wahrer. (Novalis.) Aus gleicher Quelle fließt die Ueberschätzung des Poeten, der Dichter, die die höhere Menschheit darstellen, und deren Lebensform nicht das

Schaffen oder der dichterische Beruf ist, sondern die ungebundene Genialität, das Leben in Stimmungen, Gefühlsexzessen und dichterischen Konzeptionen, die nicht Form werden können, weil der Wille dazu nicht lange genug vorhält. Das Fragment als Kunstform soll das Unfertige romantischer Dichtung entschuldigen. Die „Geniefabrik", das Dichtenmüssen in dieser Zeit hat vor allem die philosophischen und wissenschaftlichen Köpfe verdreht und die Mißgeburten eines Schleiermacher, Fr. und Wilhelm Schlegel entstehen lassen.

Unter den Mitteln der Intensivierung und Verfeinerung des Eindrucks finden wir Rauhigkeit und Analogien zur Rauhigkeit in der Vorliebe der Maler für das reiche Spiel schaumgekräuselter Meereswellen, für das zerbröckelte Gestein romantischer Gebirgseinöden, für Mondgeflimmer und Figurengewimmel. (C. D. Friedrich, Kobells Schlachtenbilder.) Oder in mehr stilisierender Art in den über die Fläche gebreiteten Baumverästelungen und fast rokokohaftem Gezweig. Die Arabeske wird der Ausdruck, den die Romantik für diese, oft modernen Japonismen nahe kommende Art kapriziöser Ornamentik liebt. Einen bewußten Pointillismus gibt es noch nicht.

In der Musik bringt Beethoven gegenüber Haydn und Mozart eine starke Bereicherung des Klanges, reichere Akkorde, einer satteren Farbigkeit entsprechend. Er denkt auch vorwiegend orchestral. Ein reich instrumentiertes Orchester und das Klavier sind die klangergiebigen Instrumente, auf denen er spielt. Dennoch sind die Klänge seiner mittleren Zeit zwar voll, aber zu harmonisch, wie der Goldton klassischer holländischer oder venezianischer Malerei, um dem modernen Klangraffinement zu entsprechen. Nur vereinzelt melden sich barockere oder inbrünstig nervöse Akkorde mit stärkeren Massen und weiter auseinanderliegenden Tönen, wie in der lyrisch-pathetischen Sonate op. 57 oder dem Quartett op. 59 No. 1. Zahlreicher sind ständig bewegte Begleitungen, die als monoton klopfende oder schwirrende Geräusche den Charakter der Sonate bestimmen (Mondschein-Sonate, Pastorale, trillernde Begleitung im letzten Satz der Waldstein-Sonate, deren erster

Satz diese hastige Unruhe im Thema bringt). E. T. A. Hoffmann benutzt die Mittel dumpfer Oktavengänge, dissonierender Akkorde, schwirrender Läufe, um das Rauschen des Meeres oder den Tumult der Schlacht nachzuahmen (Musik zu Werners Kreuz an der Ostsee). Bei Weber finden wir hauptsächlich die Mittel, die Liszt verwendet, aufgelöste klingelnde Tonfiguren, rapide Läufe, Akkordpassagen, kurz alles das, was man Brillanz des Eindrucks nennen kann, glänzend und schillernd.

In der Dichtung vermischen sich die Sinneseindrücke, wenn Hölderlin die Sonne als Jüngling besingt, der auf der Leier spielt, goldener Töne voll, oder Jean Paul von Tönen redet, die wie geschmolzene Silbertropfen in die Seele fallen, Brentano von einem sichelförmigen Schrei. Die Instrumente selbst fangen an zu reden, und werden durch Farben charakterisiert, wie die Flöte durch Himmelblau. (Tieck, E. T. A. Hoffmann.) Und das Ideal des Gesamtkunstwerkes, deren Musik aus der Dichtung notwendig herauswächst, für die es keinen Text gibt, ist von E. T. A. Hoffmann gewünscht und durch Kompositionen wie Werners Kreuz an der Ostsee, Fouqués Undine verwirklicht. Schinkels Operndekorationen ergänzten den „innigen Bund der romantischen Dichtung mit dem Wunderbaren der Tonsetzung und dem Zauber der Bühnendarstellung".

Das Geistreiche der Philosophie Friedrich Schlegels, „je philosophischer, je paradoxer", entfaltet beinahe pedantisch den Reichtum des Gedankens durch Wortspiele, Antithesen und Parodie bekannter Aussprüche. Die Parodie ist überhaupt eine beliebte Form des Witzes und der Satire der Romantik.

Aus der Geteiltheit des Bewußtseins in Leben und Reflexion über das Erlebte resultiert das beständige Nachdenken und Reden über Kunst und Poesie, die Fülle von Aphorismen über das Leben in den Romanen, Briefen, Tagebüchern. Nichts wäre falscher, als in diesen Romantikern Schwärmer und naive Seelen zu sehen. Größer kann die Bewußtheit und Unnaivität kaum gedacht werden, als sie bei diesen Romantikern gewesen ist, selbst den zartesten und gefühlvollsten wie Novalis und

Hölderlin. Bei den gedanklicheren Naturen wird dann die Selbstbespiegelung systematisch gepflegt. E. T. A. Hoffmann führt ein Tagebuch mit ähnlicher Bewußtheit wie heute O. E. Hartleben, erlebt sein Ich „durch ein Vervielfältigungsglas". „Stete Selbstparodie" ist für F. Schlegel romantische Lebensforderung, und unter Transzendentalpoesie versteht er künstlerische Reflexion und schöne Selbstbespiegelung. Brentano findet sich selbst mehr einen Gegenstand der Poesie als einen Dichter.

Die Verfeinerung äußert sich in der bildenden Kunst plastisch als Vorliebe für das Spitze und Dünne, Rokokoähnliche, in dünnen feinen Aesten, zarten Birkenzweigen bei C. D. Friedrich, oder in den architektonischen Phantasien Schinkels mit dem dünnen Stabwerk der dekadenten späten Gotik, der Kunst, die dem modernen Eisenbau zu Stil verholfen hat (Haus Wertheim). Aber auch ganz moderne Whistlersche Tonabstufungen feinster Art finden sich bei Martin Rhoden, schwächer bei Caspar David Friedrich.

In der Musik darf wohl die zarte Elfenmusik Webers, Mondschein, der Musik geworden ist, herangezogen werden. Und in einem Trio hat Beethoven etwas so Modernes, unglaublich Zartes und Nervöses geschaffen, daß es fast unbeethovensch wirkt, im Adagio des D-dur-Trios, das den romantischen Namen Geister-Trio erhalten hat.

Die Aufgabe der romantischen Dichtung nennt Novalis, „auf eine angenehme Art zu befremden". Die Erdentrücktheit, die Scheu vor dem Wirklichen begünstigte die romantische Welt des Märchen, seltener und ungewöhnlicher Vorgänge und Schauplätze, die Allegorie und Symbolik. „Eine gewisse Altertümlichkeit des Stiles, eine richtige Stellung und Ordnung der Massen, eine leise Hindeutung auf Allegorie, eine gewisse Seltsamkeit, Andacht und Verwunderung, die durch die Schreibart hindurchschimmert."

Dieselbe Symbolik waltet in der Philosophie. Die Kunst, nicht zu klar und deutlich zu werden, ist von Friedrich Schlegel in einem Aufsatze über „Unverständlichkeit" entwickelt. Die Begriffe werden jetzt so lax und weit wie möglich verwendet.

Das Denken bewegt sich ganz in Analogien. (Begriffe der Polarität, des Galvanismus.) Und von Schelling wird die Einheit der Natur durch einen Monismus der allmählichen Uebergänge hergestellt.

Die Zartheit des Lebens tritt uns in Gestalt der drei romantischen Naturen: Hölderlin, Wackenroder, Novalis entgegen. Rat- und tatlos sieht man sie durch das Leben träumen, aufgeschreckt und aufs tiefste verwundet von jeder Rauheit des Lebens. Hölderlins schönheitstrunkene Seele hat sich nie in der harten Wirklichkeit zurechtfinden können, und früh umnachtete sein empfindlicher Geist. Wackenroder reibt sich auf in dem Konflikt zwischen dem praktischen Beruf und den poetischen Neigungen. Novalis faßt bei dem Tode seiner Braut den Entschluß, sich zu Tode zu härmen. Er und Wackerroder sind früh gestorben. Wie „schwebende Aeolsharfen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht und worin wechselnde Lüfte nach Gefallen sich regen", sind sie allen Eindrücken hingegeben und von fast krankhafter Reizbarkeit gegenüber allen Stimmungen der Natur. Poesie der Nacht und Dämmerung ist das Element des Novalis, nicht das grelle Tageslicht. Von neurasthenischer Reizbarkeit, Krankhaftigkeit ist Leben und Kunst des Brentano, des E. T. A. Hoffmann. Und mit besonderer Feinfühligkeit ist das Verstehen in literarischer Hinsicht von W. Schlegel, in ethischer Hinsicht von Schleiermacher geübt worden.

Das eigentlich romantische Mittel der Intensivierung und Belebung des momentanen Eindrucks ist aber der Lyrismus, der Gefühlscharakter, die Stimmung oder die Beseelung der Situation. Die romantische Landschaft mit ihren malerischen Effekten von Fernsicht, Dunst und Formenwirrnis wird doch immer auch im Motiv ergreifend gewählt, als überwältigende Einsamkeit des Meeres oder Hochgebirges, es sind immer gemalte Hymnen. Farben und Lichtphänomene erscheinen immer poetisch, als Sonnenauf- und -untergang, als Mondnacht und Geisterstunden, und die ganze Kirchhofs-, Schloß- und Waldromantik treibt auch in Bildern ihr Unwesen.

Auch Beethoven hat am stärksten durch lyrische Vertiefung am Romantischen teilgenommen, mit der Beseelung in der Eroica, Pathétique, Mondschein, Apassionata, Pastorale und in Trauermärschen. Weber und E. T. A. Hoffmann suchen auch da, wo sie melodiös komponieren, doch die Begleitung und den Charakter der Melodie möglichst ausdrucksvoll, programmatisch zu gestalten, suchen sich deshalb schon einen möglichst romantischen, lyrischen Inhalt.

In der Dichtung herrscht ein gefühlsgesättigter Hymnenstil bei Hölderlin und Novalis. Dieser Gemütserregungskunst helfen nicht Beschreibungen, die „Geist und Herz kalt lassen, leblose Beschreibungen der leblosen Natur". Für Dichtung und Philosophie muß deshalb alles beseelt, vermenschlicht werden. Ton ist Luftseele, das Herz der Schlüssel der Welt. Gestirngeister erklären uns das Wesen der Sterne. Alles geht ein in das große Weltgemüt. Schleiermacher predigt einen Pantheismus, Schelling lehrt die Durchdringung der Welt mit Lebenskräften, eine organische Betrachtung. Der Galvanismus, der den Einblick in immaterielle lebendige Kräfte eröffnete, schlug die Brücke von der anorganischen Natur zur geistigen und beseelten. In einem lyrischen, schwülstigen Stil trägt Schleiermacher seinen Pantheismus vor und in lebendiger Sprache, Monologen, Reden über die Religion. Schellings Sprache ist dichterisch, hymnisch und bilderreich, und der platonische Dialog wird gepriesen und nachgeahmt.

Ein gleiches Bedürfnis nach Gefühlen und Aufregung geht durch das Leben hindurch, und ein Schwulst der Gefühle breitet sich aus in Dichtung und Wirklichkeit. Selbst bei Kleist finden sich erhitzte Gefühle, nahe an Wahnsinn streifend. Küsse, Bisse. Brentanos Liebe möchte Blut schlürfen aus allen Springbrunnen ihres Leibes. Die Trias von Religion, Wollust, Grausamkeit ist der Zeit geläufig. (Novalis, Werner.) Görres in seiner christlichen Mystik schwelgt in Martyrien. Novalis predigt, die Krankheit zu lieben, Wollust und Leben aus ihr zu gewinnen, und ähnlich Hölderlin. „Es nährt das Leben vom vom Leide sich und trinkt sich auch am Todeskelche glück-

lich.“ Tieck spricht vom Lovell als einem Mausoleum gehegter und geliebter Leiden. Religion wird eine neue Art Opium. Mystik, Rausch, Orgien sind es, wofür E. T. A. Hoffmann den bezeichnenden Titel „Teufelselixire“ fand. Infolgedessen ergeben sich Gebildete und Ungebildete, Aufgeklärte und Verblendete allen Aufregungen durch Gespensterei, Aberglauben, Wunder, den Nachtseiten der Natur. Bis in die hohe Politik spielte auch in dieser Zeit der Aberglaube, Hypnotismus und Magnetismus hinein. (Frhr. v. Hardenberg.)

Die Zartheit der Seelen, die Willenlosigkeit, die Gefühlsseligkeit, das Ueberwuchern der Künste, das Unpolitische und Hyperpoetische läßt auch diese Zeit als feminin empfinden. Entsprechend finden wir eine Frauen-Emanzipation, die von den Männern selbst am meisten gefördert wurde. Schleiermacher entwirft einen Katechismus für Frauen, damit sie sich gelüsten lassen nach der Männer Weisheit und Bildung. In der poetischen Produktion und als Anregerinnen spielen Frauen eine große Rolle, Karoline und Dorothea Schlegel, Henriette Herz, Rahel Levin, die Günderode, Bettina von Arnim. Die geistreichen Jüdinnen öffnen ihre Salons den Literaten und Weltmännern ganz wie im Rokoko, und leben und handeln im Sinne der Gefühlsethik der Romantik. Ja, die Rollen werden vertauscht. Von Karoline ist es schon oft ausgesprochen, daß sie der eigentliche Mann in dieser ganzen Gesellschaft sei. Auch in diesem Verhältnis der Männer zu den Frauen konnte sich die Romantik wie in allen anderen Dingen auf Goethe berufen. Wenn es aber auch damals geheißen hätte, mehr Goethe, so hätte das bedeutet, daß ihnen Goethe noch nicht goethisch genug war.

Schlußbemerkung.

Unsere Uebersicht über den Hellenismus und die Kaiserzeit, das Rokoko-Zeitalter und die Romantik macht nicht den Anspruch, ein erschöpfendes Bild zu geben. Es ist nur eine Skizze, aber genügend, einige Beispiele für die Induktion des Substanzgesetzes des Stiles zu geben und die Ueberzeugung zu stärken, daß die verschiedenen Seiten des Stiles innerlich zusammenhängen, und der Stil selbst Wirken und Leben der von ihm beherrschten Zeitperiode beeinflußt. Es bleibt noch übrig das Problem der Stilfolgen.

Für die Gesetzmäßigkeit, die sich in den Stilfolgen kundgeben soll, ist es schon von Wert, daß sich, wenigstens im Falle des Hellenismus und des Rokoko der Impressionismus als Altersstil einer Kulturentwicklung deutlich darstellte. Aber auch die Romantik ist ein Ende, wenn auch nur ein vorläufiger Abschluß, eine Erschöpfung in jener Epoche, die in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts unter dem Schutze eines aufgeklärten Despotismus eine friedliche Emanzipation des Bürgertums und seine Erhebung zu einer führenden Rolle in der Kultur enthielt. Die Freiheit in den Anschauungen der aristokratischen Gesellschaft des Rokoko war zugleich die Grundlage für die Befreiung der bürgerlichen Gesellschaft von Standesschranken und Unterdrückung durch die Kirche und die Feudalherrschaft des absolutistischen Staates. Nur theoretisch können wir den jugendfrischeren Sturm und Drang und die von der Autorität sich lossagende Aufklärung von dem Anarchismus der Rokoko-Zeit loslösen. Historisch fallen sie teilweis zusammen. Lessing ist der eigentliche Befreier und Begründer der klassischen Kultur, die Herders, Goethes, Schillers, Kants

Wirken und Friedrichs des Großen politische und soziale Tätigkeit umspannt. Dieser klassischen, unter dem Zeichen der Form, Bindung und Pflicht stehenden Kultur folgt die Auflösung der Romantik. Von einer Erschöpfung und vorläufigem Abschluß dieser Periode zu reden, berechtigt sich, weil die alten, überwundenen Mächte, Absolutismus, ritterlicher Feudalismus, Katholizismus und höfischer Klassizismus wieder aufleben und in einer schlimmen Reaktion und Restauration die Oberhand gewinnen. Die konsequentesten und leidenschaftlichsten Vertreter romantischer Willkür selbst sind es, die sich ebenso leidenschaftlich den bindendsten Mächten, der katholischen Kirche und der absoluten Regierung in die Arme werfen. Das beweist hinreichend, wie der auflösende Stil des Impressionismus dem klassischen folgen mußte, unabhängig davon, ob die Personen, die ihn vertreten, für ihn reif waren oder nicht. Andererseits verliert diese Restauration und Reaktion nie ganz die romantischen Züge einer kränkelnden Verquickung von Politik mit Mystik und Poesie. Eine unreinliche Vermischung von idealistischem Streben, romantischer Schwärmerei und inhaltlosem Formalismus ist der Grund, daß die Werke der beiden bedeutendsten Persönlichkeiten dieser Zeit, die Figurenkompositionen eines Cornelius und die Kultur-Systematik Hegels eine starke, aber auf ihre Zeit beschränkte Wirkung ausgeübt haben. Unter dem Druck dieses reaktionären Systems wächst langsam eine neue bürgerliche Kultur in der kleinlichsten Form, die sie annehmen kann, empor, als Mittelstandskultur beschränktester Art, der Biedermeierstil in Lied, Operette, Erzählung und einer porträtierenden Malerei.

Die Periode von der Aufklärung bis zur Romantik bietet das deutliche Bild einer Stilfolge, deren Anfang, die naturalistische Stillosigkeit, tief verwickelt ist in die stilvolle Formlosigkeit eines Endstiles, der Schranken sprengende Idealismus einer neuen Gesellschaft in die freiheitliche Nonchalance eines sich auslebenden Standes. Der Höhepunkt dagegen und das Auslaufen als klassische Kultur und Impressionismus lassen sich auch zeitlich bestimmter herauslösen und

umgrenzen. Eine Ansicht, die die Romantik und ihr Schwärmen als jugendliche Reaktion gegen gealterte und starr gewordene Formen und Vernünftigkeit auffaßt, irrt in der Hauptsache. Kinder sind selten sentimental, schwärmen nicht, sind wißbegierig, berechnend, äußerst aufklärungsbedürftig und rationalistisch, und haben wenig Phantasie. Sie nehmen sogar das Spiel ernst. Nur weil ihre mangelhaften Erfahrungen oft zu so entgegengesetzten Resultaten mit denen der Erwachsenen gelangen, scheinen sie phantastisch. Mythologie ist für junge Völker Wissenschaft, etwas Grundverschiedenes von der Naturpoetisierung der Romantik. Nur das Sprunghafte, Willkürliche, das Ungeordnete teilt der jugendliche Stil mit dem alten, aber nicht aus Ueberfülle, sondern aus Mangel.

Diese Stilfolge hat sich im 19. Jahrhundert wiederholt und eine Geschichte der Kultur des 19. Jahrhunderts unter diesem Gesichtspunkt wäre außerordentlich lehrreich. Wir würden zu einer zweiten Romantik in den vierziger Jahren gelangen, einem musikalisch außerordentlich fruchtbar gewordenen Impressionismus (Schumann, Liszt, Wagner), während in der Literatur, dem Sturm und Drang des jungen Deutschland sich die erneute Emanzipation des Bürgertums vorbereitete, die zu dem politischen Höhepunkt der siebziger Jahre, dem Zeitalter Bismarcks führte. An dieses schließt sich der Impressionismus der Gegenwart. Eine ganz ähnliche Entwicklungsfolge bietet die Kulturgeschichte des Quattrocento, der Renaissance. Auch ihr geht ein dem Rokoko verwandter Stil voraus, die Stätgotik, eine Kultur des Luxus und der Eleganz, die Auflösung der aristokratisch-ritterlichen Kultur des Mittelalters. Die Renaissance ist wie die Kultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine bürgerliche Kultur, und zeigt in der bildenden Kunst nach einer ersten Blüte eine Erschöpfung, die eine Restauration, ein Wiederaufleben mittelalterlicher Formen bedingte, die Renaissance-Gotik eines Botticelli, Roger van der Weyden, Schongauer. Auch neben diesem maniriert klassizistischen Stil geht eine zopfig-biedermeierische, kleinlich naturalistische Tendenz einher, die dann zur Hochrenaissance hinführt. Das sind flüch-

tigste Andeutungen. Die eingehende Kulturbetrachtung vermag erst das Gerippe der Stilperioden mit Fleisch und Blut zu umkleiden und das Gesetz der Stilfolgen zu bestätigen.

Um den Impressionismus unserer Zeit zu erfassen, war es nötig, den Blick eng auf kleine Stilperioden einzustellen, anders als es Jakob Burckhardt in seiner Kultur der Renaissance tut und Lamprecht in seiner deutschen Geschichte. Dabei ist es sehr wohl möglich, daß von einem entfernteren Standpunkt die ganze Kultur des 19. Jahrhunderts als überwiegend subjektivistisch, von impressionistischen Tendenzen gesättigt erscheint gleich den Jahrhunderten des Hellenismus und der römischen Kaiserzeit, diese andererseits bei schärferem Blick gewisse Steigerungen und Abschwächungen des Impressionismus aufzeigen, von denen wir letztere als klassizistische Unterbrechungen, unfruchtbare Epigonenkultur erkennen. Oder es weist das Jahrhundert der klassischen hellenischen Kultur, das Jahrhundert der großen Tragiker, an einigen Stellen Beschleunigungen des Tempos auf, die diese klassische Epoche durch impressionistische Unterbrechungen gegliedert zeigen. Wir halten auch nicht für ausgeschlossen, daß die größten Etappen der Menschheitsgeschichte sich im allgemeinsten Sinne als eine Stilfolge darstellt, die ganze Neuzeit z. B. mit dem Erbe der ausgehenden antiken Kultur, dem Christentum und seiner Verinnerlichung belastet, als romantisch zu charakterisieren ist, und die Antike die vorwiegend klassische Kultur bleibt, die sie den Humanisten der Renaissance und des 18. Jahrhunderts war. Ueberall aber, wo innerhalb einer größeren, als einheitlicher Stil zu charakterisierenden Epoche sich ein Auf und Ab dieses Stiles in gesetzmäßiger Weise konstatieren läßt, reden wir von Stilschwankungen, und das Problem, ob das Gesetz der Stilschwankungen dasselbe ist wie das der Stilfolgen, eröffnet den Blick auf eine Kultursystematik großen Stiles.

Unter dem Begriff der Stilschwankung betrachtet, gewinnt die Eigenart des Impressionismus der Romantik ein besonderes Interesse. Die Literatur, Philosophie und Dichtung haben in

ihr die Führung, die Gebiete also, die ihrem Wesen nach am weitesten vom Impressionismus abstehen. Die am stärksten durch immanente Entwicklung und Tradition bedingte Kunst, die Musik führt durch Beethoven zunächst auf die Höhe der musikalischen Formen, der Sonate und Symphonie, ehe die Form-Auflösung und Intensivierung des Eindrucks beginnt. Deshalb hat es Berechtigung, Beethoven zunächst den Klassikern anzureihen, wie es Hettner tut. Die Malerei der Romantik steht an Zahl, Wirkung und Bedeutung hinter den übrigen Aeußerungen dieser Zeit zurück. Sie ist schwächlich, schüchtern, ohne rechte Sinnenfreude in den Farben, glatt in der Technik. Diese Maler haften am poetischen, stimmungsvollen Gegenstand. Ein Hauptmotiv wird die lyrische Figur, die uns den Blick in die Ferne, die Naturandacht oder Mondscheinstimmung, die von der Darstellung selbst sich uns übertragen sollte, vormacht. So malt C. D. Friedrich nicht einen Blick im Atelierfenster, sondern das Blicken. Auch diese Malerei ist mehr Poesie als Malerei. Der Lyrismus ist aber überhaupt die Form, die die Wissenschaft und Kunst des unmittelbaren Eindrucks, der Psychologismus, in der Romantik annimmt, also eine Interpretation des Seelischen in die Dinge hinein oder eine Deutung des Wahrgenommenen. So gewinnt die Romantik die ihr wertvollen Erlebnisse auf ähnlichem Wege, nur in ungeregelterem Gange, wie die Naturwissenschaft die Materialität der Erscheinungen. Die reine Sinneserfahrung ist auch für die Romantik nur Anregung, nicht Selbstzweck. Das erklärt auch, warum der Impressionismus der Romantik ganz und gar Programm ist. Zu einer Sinnenkultur fehlte die Sinnlichkeit. Die Lucindenerotik wird komisch in ihrem theoretischen Ernst. Das Geistreiche der Philosophie in den Aphorismen Friedrich Schlegels, Hardenbergs ist gesucht, ersessen, die Wortspiele sind oft komplizierte, unsinnliche Wortbildungen fremdsprachlicher Art wie eine wissenschaftliche Terminologie. (Symphilosophieren, Vivificieren usw.) Diese Wortkunst ist lexikalisch. Das Tönenlassen der Instrumente in Worten erfordert mehr Nachdenken als eine Beschreibung menschlicher Szenen.

Es ist theoretische Sprachmusik, im Vergleich zur der die Ausbeute an echter romantischer Rhytmen- und Klanglyrik sehr gering ist. Der Grundcharakter des romantischen Impressionismus ist gegeben in Sehnsucht, Glaube und Phantasie. Ueberall fehlt die Gebundenheit, die Kausalität, die den Wunsch zur Tat, den Glauben zum Vertrauen oder Wissen, die Phantasie zur Wirklichkeit werden läßt. Aber immer geht doch das romantische Bewußtsein in Sehnsucht, Glaube und Phantasie vom Nächsten und Gegenwärtigen zum Fernen und Fernsten, um so lieber freilich, je unbestimmter die Ferne ist. Dadurch wird diese Zeit der Romantik die Zeit des deutschen Idealismus, eine Zeit intensivsten Philosophierens, deshalb war sie auch für die Restauration des Katholizismus, in der die Jenseitshoffnungen des Christentums eine große Rolle spielten, so gut vorbereitet. Daß die Romantik vom Genuß des Eindrucks zur Verinnerlichung mit Gefühl und Einbildung fortschritt, macht ihren Impressionismus zum Idealismus, daß sie nicht die Gegenwart und Realität zum Mittel benutzte, die Einbildung und Sehnsucht zu realisieren, sondern in Willkür der Gefühle und der Phantasterei sich vom Leben entfernte, macht diesen Idealismus zum Impressionismus. Aber es ist ein Impressionismus der Unreife, nicht nur relativ, sondern im absoluten Sinne eine Stilschwankung. Eine Erschöpfung, kein Ende.

In vieler Hinsicht steht der moderne Impressionismus in Deutschland auch darin der Romantik näher als dem Rokoko oder dem Hellenismus. Die Malerei spielt eine bedeutend größere Rolle, als zur Zeit der Romantik. Aber wir mußten den Import von Franzosen benutzen, um den impressionistischen Geschmack zu charakterisieren. Wir kennen in Deutschland eigentlich nur zwei konsequente Impressionisten, Max Liebermann und Curt Herrmann. Liebermann herrscht durch die abstrakteste impressionistische Art, das geistreiche, momentane Erkennen; im Gegensatz zu Degas ist er ohne Sinnenfreude und Sinnenschönheit, sowohl was Farbe, wie Eleganz und Pikanterie der Bewegung angeht. Curt Herrmann arbeitet

viel mehr, plagt sich mit dem Impressionismus, während die Franzosen mühelos köstlichste Impressionen bieten. Auch von französischen Neo-Impressionisten unterscheidet er sich oft durch eine deutsch-barbarische Nüance, die größere Kraft der Farbe, die der Brechung und des Pointillierens zur Wirkung gar nicht immer bedürfte. Leistikow malt farbig und lyrisch, auch flächig-dekorativ, aber mit viel Natur- und Heimatsgefühl, Ludwig von Hofmann mit impressionistischen Linien- und Farbenräuschen, aber mit lyrisch-lebenstrunkenen Menschen in paradiesischer Landschaft. Sie wollen immer den Ausdruck, nicht nur den Eindruck. Die allgemeine Vorstellung von moderner deutscher Kunst wird durch das Werk Klingers ausgefüllt. Der Stilmischung und Vermischung der Künste im Impressionismus gemäß, ist er Maler, Radierer, Bildhauer zugleich, malt in seinen farbigen Plastiken, bildet Menschen in seinen Gemälden und vermischt alle Techniken in seinen Radierungen. Vor lauter Ausdruck und Ideen beherrscht er kein künstlerisches Material. Seine Radierungen sind dem, der an der Graphik Dürers oder Rembrandts sein Auge erzogen hat, geradezu gestümpert, mehr Poesie als Radierung. Sein Thema ist die Ausdrucksfigur, Kassandra, Salome, Beethoven, die lyrische, die Situation symboliserende Figur, der Jüngling mit erhobenen Armen durch die Erhabenheit der Nacht schreitend, der Mensch niedergesunken in andächtigem Schauer vor der Schönheit der Natur — Romantik. Die Dichtung der Blätter für die Kunst ist genau so programmatisch wie die der Romantiker. Die Angst, den Inhalt zu verstecken, läßt diesen ein Rätsel werden, das man zu lösen sich bemüht. Das Bemühen, gedrängte, typische, namenlose Inhalte zu geben, läßt sie zu leeren Abstrakten greifen wie das beliebte „Ding“. Das Drama Wedekinds ist zum großen Teil Moralpredigt, langweilig in seiner oft absichtlichen Perversität. Hauptmanns Tragödien, die wir in einer Geschichte unserer Zeit an erster Stelle hätten nennen müssen, bieten selbst in den symbolischen Stimmungsdramen, Hannele, Versunkene Glocke, mehr naturalistisches Rührstück

als reine Stimmung. Die deutsche Philosophie Rickerts ist ganz die romantische, Fichte nahekommende, die den Subjektivismus nicht erlebt und beschreibt, sondern in die objektive Natur hindeutet. So ist auch unsere Zeit eine Zeit des Idealismus. Der Fortschritt aber zum reinen Impressionismus wird schon durch die große Bedeutung der bildenden Kunst in unserer Zeit bewiesen. Der romantische Lyrismus einer die Stimmung der Natur ausdrückenden Figur, eines mythologischen Natursymbols ist am vollkommensten in einigen Werken Böcklins ausgedrückt, der Meeresbrandung, dem Schweigen im Walde. Der Fall Böcklin, schrieb Meier Gräfe, ist der Fall Deutschland. Wir sagen, die Romantik ist der Impressionismus Deutschlands, und fragen gleichzeitig: Wie lange noch wird sie es bleiben? Zur Erklärung aber erinnern wir daran, daß Deutschland, das Land der Dichter und Denker, ein Binnenland ist, im Gegensatz zu England, und daß Frankreich die ältere Kultur vor Deutschland voraus hat. Die Kultur geht vom Westen nach dem Osten, in Deutschland selbst von den Rheinländern nach Preußen.

Die Erkenntnis, daß der Impressionismus einen Abschluß einer Stilfolge, einen Endstil, oder eine Stilschwankung, einen Stil der Erschöpfung darstellen kann, vermag den Druck von uns zu nehmen, der sich leicht mit jeder Rationalisierung der Geschichte einzustellen pflegte, daß wir nämlich wie ein Kranker über unseren Zustand genau Bescheid wüßten. Alles Orakeln und Weissagen, wo wir stehen, wohin wir gehen, lehnen wir ab. Wo sich warnende Stimmen erheben und von einem Ersatz der verbrauchten Kulturvölker, etwa durch die Slaven, oder von einer gelben Gefahr reden, da geschieht die Warnung, sobald sie Abhilfe zu schaffen rät, doch stets im Glauben, daß eine historische Notwendigkeit nicht besteht. Ob der Impressionismus der Gegenwart ein Vorbote oder schon Symptom der durchgreifenden Impressionierung des Lebens ist, oder ob einem der Kulturvölker, vielleicht Preußen, noch eine klassische Kulturepoche oder eine politische Entfaltung wie die napoleonische Welteroberung der Franzosen bevor-

steht, auf alles das gibt uns das Stilgesetz keine Antwort. Es folgt höchstens aus ihm, daß nach der Zeit impressionistischer Unruhe eine Zeit der Beruhigung eintreten wird. Aber schon das bleibt ungewiß, ob wir einer politischen Reaktion entgegengehen, ob die Liebäugelei des Raffinements mit dem Idyllischen und Biedermeierischen wieder einen spießbürgerlichen Mittelstand zu Ehren bringt, und ob überhaupt die folgende Epoche politisch, künstlerisch oder philosophisch bedeutsam werden wird. Einen Goethe, Schiller, Kant, Beethoven vermag der Stil allein noch nicht zu erzeugen. Für das Historische und Zufällige, wie für die Persönlichkeit und das Individuelle bleibt Raum genug. Die vielen Tendenzen, die das Wesen des Stiles zusammensetzen, sorgen so wie so dafür, daß der Einzelne dem gegebenen Werk gegenüber nach ganz anderen Motiven verfahren wird, als nach der Erkenntnis, daß es diesem oder jenem Zeitstil angehört. Aus solchen unmittelbaren, von der Theorie des Stiles unabhängigen Aeußerungen, Reibungen und Kämpfen ergibt sich schließlich das Bild der Zeit, dessen Stil der Kulturphilosoph als gesetzmäßig erkennt, ohne diese Gesetze für das Handeln fruchtbar machen zu wollen. Eine Zeit, in der solche historischen Einsichten größeren Einfluß auf das Verhalten der Menschen gewinnen, müßte ihm selber schon dadurch besonders charakterisiert erscheinen, und wahrscheinlich als Verfallszeit. Je umfassender die Gesetze sind, die das Denken aufstellt, je mehr sie die ganze Kultur umfassen und die Stile, um so weniger betreffen sie das Material und die Mittel des Lebens, und um so mehr das Leben selbst. Zum Handeln werden sie infolgedessen immer unbrauchbarer. Dagegen das philosophische Glück des Ueberschauens, des Ordnens und der Ganzheit wird immer intensiver. Diese intellektuelle Befriedigung denen zu verschaffen und mitzuteilen, die an anderen Aufgaben arbeiten, ist Sache der Philosophie. Aber in die praktischen Interessen des Lebens mit rein wissenschaftlichen Gründen, rein theoretischen Erkenntnissen hineinzureden, heißt immer eine auf einem Gebiet gewonnene Autorität auf einem andern miß-

brauchen. Es ist weder wünschenswert, daß die Philosophen Könige seien, noch die Könige Philosophen. Was die Philosophie in einer systematisch, politisch empfindenden Zeit an Einfluß auf das Handeln ausüben kann, wird und darf im allgemeinen nur der Zug zum Ganzen sein, das dramatische Pathos. Im übrigen aber wird sich die praktische Bewertung immer in erster Linie auf die Frage richten, ob die Persönlichkeit oder das Werk gut oder schlecht, groß oder gering ist. Auch ein Impressionismus als Stil, so notwendig er in der Kulturentwicklung sein mag, kann doch daraufhin angesehen werden, was er an großen Leistungen hervorgebracht hat. Wer möchte Nietzsche aus der deutschen Geistesgeschichte ausstreichen, oder ihn gegen einen Gustav Freytag eintauschen. Und besser wird es vielen erscheinen, daß sich eine Zeit in einem großen impressionistischen Stil auslebt, als in einer klassizistischen Epigonenkultur nicht leben und nicht sterben kann. Hier sind es wieder die großen Persönlichkeiten, die hervortreten und den Charakter der Zeit, ihren Wert bestimmen. Die Impressionisten unserer Zeit sahen auf Goethe als ihren Herrn, ihren Meister. Auch für die Sehnsucht der kommenden Zeit sind bereits Stimmen laut geworden. Sie klangen, wenn wir recht gehört haben, wie: Mehr Hegel.

Meisenbach Riffarth & Co., Berlin-Schöneberg.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 3558

Date Due

All library items are subject to recall 3 weeks from the original date stamped.

DEC 0 3 2001		
DEC 1 1 2001		

Brigham Young University